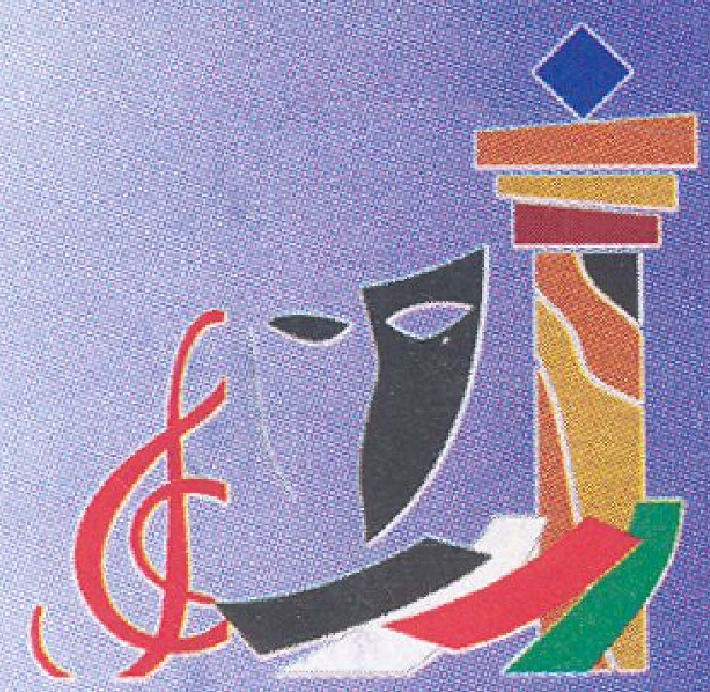


المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

الرواية العربية...
«ممكنات السرد»

أعمال الندوة الرئيسية
لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر

١١- ١٣ديسمبر ٢٠٠٤

دولة الكويت ٢٠٠٩

الرواية العربية.. ممكنات السرد

ندوة مهرجان القرين الثقافي الحادي عشر

(الجزء الثاني)

الأبحاث:
د.عبدالله إبراهيم - د. معجب الزهراني - د. سعيد يقطين

التعقيب:
د. سعيد بنكراد - إبراهيم العريس - د.صبري حافظ

الشهادات الروائية:
خيري الذهبي . فوزية شويش السالم . ميرال الطحاوي
ليلى العثمان . علوية صبح . إسماعيل فهد إسماعيل

المحتوى:
أبحاث وتعقيبات ومناقشات الندوة التي أقامها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ضمن فعاليات مهرجان القرين الثقافي الحادي عشر ٢٠٠٤

دولة الكويت

تقديم الأمين العام

ناقشت ندوة «الرواية العربية وممكنات السرد» التي أقامها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب من ١١ إلى ١٣ ديسمبر ٢٠٠٤، قضايا هذا الفن الأدبي من مختلف جوانبه التقليدية والمعاصرة، وغاص الكثير من أبحاثها في التحديات المطروحة أمام الرواية العربية تحديدا ومنشئها ودورها وعلاقاتها مع الفنون الأخرى انطلاقا من وجهات نظر أكاديمية متعددة ومختلفة، وحول منشأ الرواية العربية تحديدا وجذورها ودورها في التعبير عن بيئتها وعلاقتها بالأشكال الأخرى للإبداع.

لقد انعقدت هذه الندوة (التي شئنا أن نقدمها للقارئ العربي في جزأين، هذا هو الجزء الثاني منهما، وكنا قد أصدرنا الجزء الأول رفقة عدد اكتوبر الماضي من «عالم المعرفة»، في مستهل فعاليات مهرجان القرين الثقافي الحادي عشر، (ديسمبر ٢٠٠٤)، وجمعت في جلساتها نخبة من الروائيين والنقاد والمتخصصين من أقاليم الوطن العربي كافة، وذلك بهدف الإحاطة الوافية بالإشكاليات التي تتعلق بفن الرواية عامة وبخصوصيات الرواية العربية، مع الاهتمام بالعوامل التاريخية والثقافية المؤثرة فيها وجذور فن الرواية في تراثنا، وصولا إلى ما شهدته الرواية العربية من تحولات في العقود الأخيرة من السنين، وخصوصا مع تطور وسائل الاتصال الجماهيرية، وانعكاس ذلك على العادات الثقافية للقراء، وما إذا كانت أوروبية المنشأ بالكامل، أو حول موقع الرواية عامة بين الأجناس الأدبية الأخرى.

ولقد شكل تنوع المذاهب الفنية والأدبية التي ينتمي إليها المشاركون في الندوة مصدر إثراء لأبحاث الندوة ومناقشاتها بشكل يمكن القول معه إن الندوة قد شهدت تجديدا لكل ما يثار حول هذا الموضوع، من حيث الأطروحات التي دأبت على معالجة أدب الرواية وفنونها، ومن حيث تحديد الإشكالات التي تتعرض لها انطلاقا من فرضيات ووجهات نظر متعددة،

منها ما ينظر إلى الرواية – على سبيل المثال – على أنها الجنس الأهم على خريطة الإبداع الأدبي الإنساني، لاسيما بعد تراجع موقع الشعر، بينما بدأت تظهر أخيرا مقولات جديدة تعتبر أن العهد الذهبي للرواية قد انتهى في ضوء التحولات المجتمعية والسياسية في عالم اليوم، ومنها ما يرى أن جذور الرواية العربية كامنة في التراث السردي، في حين يرى آخرون أن الرواية بمفهومها المعاصر بدأت دخيلة على الأدب العربي، وأنها في الأصل فن غربي ارتبط بالتحولات التي عاشتها المجتمعات الأوروبية.

وقد زاد «التناقض» بين هذه الآراء من قيمة أعمال هذه الندوة والأوراق والآراء والتعقيبات التي قدمت خلال عشر جلسات موزعة على ثلاثة أيام وعدة محاور دارت حول الرواية العربية وفنونها ومرجعياتها، وقارنتها بـ «السرود» السمعية والبصرية، وتطرقت إلى تجليات الخطاب السردي وأساليب السرد الروائي ومسألة الترجمة والتجريب وعلاقة السيرة الذاتية بالرواية، إضافة إلى شهادات الروائيين والمناقشات والمداخلات التي أعقبت كل بحث.

.. ولا شك في أن المستوى الرفيع للمشاركين في أوراق الندوة وتعدد مدارسهم ومذاهبهم الفنية والأدبية رفد هذه المواضيع وأدبيات الرواية العربية بآراء وأفكار مميزة عكست موقع الروائيين والنقاد والباحثين المشاركين في هذا الحدث الثقافي، وأنتجت هذا الإصدار الثري الذي يأتي ضمن فئة الإصدارات الخاصة للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، التي توثق أعمال هذا النوع من الندوات المتخصصة.

وقد بحثت الندوة خلال جلساتها في: الرواية العربية بين المحلية والعالمية وأفق الكونية مرورا بالرواية العربية ما بعد الكولونيالية (الحقبة الاستعمارية)، والكتابة خارج أسوار الأيديولوجيا السائدة وتطويع اللغة وصولا إلى شروط العالمية، كما بحثت في «تجليات الخطاب السردي: الرواية الكويتية نموذجا»، ثم تناولت «التجريب في الإبداع الروائي» وعلاقته بالأسطوري والسياسي والتقنيات السردية وبالواقع الافتراضي والكوني وتجريب المستويات اللغوية، ثم طرحت مسائل منهجية حول «ابتداء زمن الرواية: ملاحظات منهجية» سواء في الفضاء العالمي أو ابتداء الرواية

العربية تحديدا الذي مازال محط خلاف واجتهاد تاريخي وفني.

وعالجت الندوة كذلك مسألة «الرواية والسرود السمعية البصرية: الرواية والسينما.. مسارات مقارنة»، ونقاط الاتفاق والاختلاف بين الفنين والاستلهامات التبادلية بينهما والاقتباس وأشكاله، كما طرحت موضوع «الرواية العربية والترجمة» (في الاتجاهين: من وإلى العربية) وموضوع «الرواية العربية وتعدد المرجعيات الثقافية/سلالات وثقافات»، مع التطرق إلى التمثيل السردي والهوية الثقافية والمخيال الصحراوي وثنائية الطبيعي والثقافي وتعدد الطبائع والمصائر والتهجين السردي وتمثيل الأحداث التاريخية، لتبحث – من ثم – في «القراءة الحوارية لعلاقات السيرة الذاتية بالرواية» بدءا من الرواية السيرية وأنماطها الفرعية، كإدانة سلطان الخطاب المهيمن وتعميق الفهم والوعي والاحتفاء بالذات وجماليات الحياة.

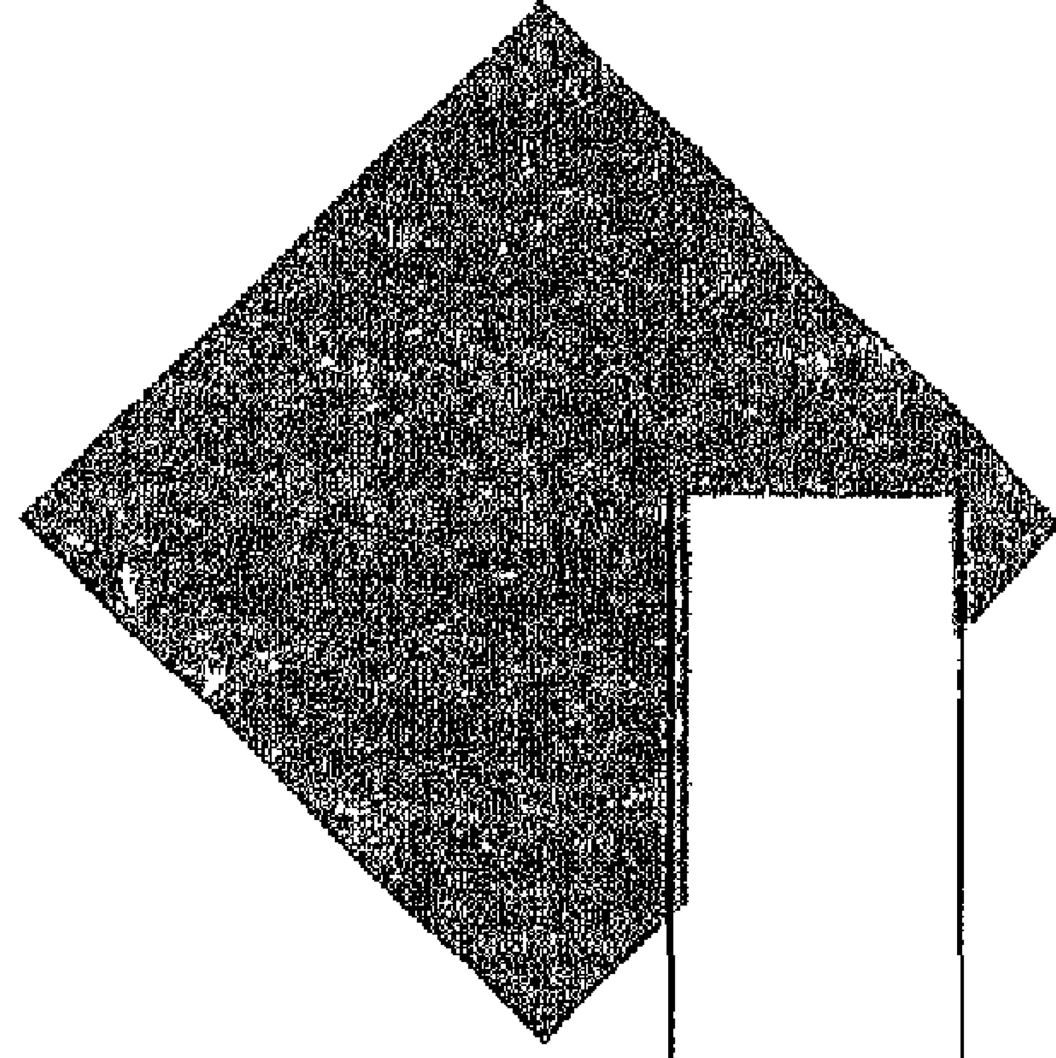
وبين هذا وذاك من العناوين التي تناولتها الندوة، جاءت المناقشات والآراء الناقدة لتزيد من أهمية الأبحاث، وتساعد على بلورة آراء تساهم في تجديد نظرتنا إلى الرواية عامة وإلى الرواية العربية خاصة، علنا نعطي بذلك دفعا جديدا لهذا الفن الرائع الذي كان له تأثير جم في أجيال عربية متتالية منذ الانتشار الواسع الذي حققته في حقبة مهمة من تاريخنا المعاصر. وسواء تحقق ذلك أو لا، فإن الأبحاث والأوراق والمناقشات التي تشكل مادة هذا الإصدار المميز هي، بشكل أو بآخر، وثائق جد مهمة على مستوى أدبيات الرواية وتحليل مسيرتها ودراسة جوانبها المختلفة، الأمر الذي يجعل من هذا الإصدار مرجعا ضروريا لكل مهتم بهذا الفن – وبالأدب عامة – ولكل قارئ متابع أو باحث متابع لهذا المجال وما يدور حوله من جدل ونظريات وقراءات مختلفة تسهم كلها في إضفاء المزيد من الحيوية حول هذا الفن المثير دائما للجدل.

بدر سيد عبدالوهاب الرفاعي

الأمين العام

للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

القسم الأول: الأبحاث والتعقيبات



الباحث: د. عبدالله إبراهيم (*)

المعقب: د. سعيد بنكراد

الرواية العربية وتعدد المرجعيات الثقافية سلالات وثقافات

(*) ناقد وأستاذ جامعي من العراق، متخصص في الدراسات السردية ونقد المركزيات الثقافية.

- عمل أستاذا في عدد من الجامعات العراقية والليبية والقطرية.
- شارك في عشرات المؤتمرات والندوات والملتقيات الأدبية والفكرية.
- صدر له ١٢ كتابا.

١- مدخل: التعدد وصوغ الذات

يؤدي السرد، بوصفه وسيلة تشكيل المادة الحكائية، وظيفة تمثيلية شديدة الأهمية في الرواية، فهو يركّب المادة التخيلية، وينظم العلاقة بينها وبين المرجعيات الثقافية والوقائعية، بما يجعلها تندرج في علاقة مزدوجة مع مرجعياتها، فهي متصلة بتلك المرجعيات لأنها استثمرت كثيرا من مكوناتها، وخصوصا الأحداث، والشخصيات، والخلفيات الزمنية، والفضاءات، لكنها في الوقت نفسه منفصلة عنها لأن المادة الحكائية ذات طبيعة خطابية فرضتها أنظمة التخيل السردي، فالسرد، في وظيفته التمثيلية، يركب ويعيد تركيب، ويخلق ويعيد تخليق، سلسلة متداخلة من عناصر البناء الفني ليجعل منها المادة الحكائية التي تتجلى في تضاعيف السرد، فالتعدد الداخلي لمكونات الحكاية وانفتاحها على فضاءات ثقافية وسلالية ينقلان الرواية من كونها مدونة نصية شبه مغلقة إلى خطاب تعددي مرتبط بالمؤثرات الثقافية الحاضنة له. والتعدد يأخذ مظاهر كثيرة: تعدد في العناصر السردية المكونة للحكاية، وتعدد في أساليب السرد، وتعدد في الصيغ، وتعدد في مواقف الشخصيات ورؤاها ومواقفها، ولعل إحدى الظواهر السردية البارزة في مسار الرواية العربية هي استثمارها تعدد المرجعيات الثقافية الخاصة بالأعراق، والسلالات، والثقافات، والقيم التقليدية، والمرأة والهوية والآخر. ومن هذه الناحية انخرطت الرواية في الجدل الخاص بالهويات الثقافية والحضارية، والانتماءات السلالية، والطبائع، وبكشف البنية الأبوية للمجتمعات الممثلة سرديا، الأمر الذي أفضى إلى ظهور عوالم متعددة بقيمها، وتصوراتها ومواقفها، وبذلك مثلت ثنائيات الأنا والآخر والطبيعة والثقافة، والمجتمع التقليدي والمجتمع الحديث، وكل ذلك أسهم في إثراء البنية الدلالية، وتعدد مستوياتها.

٢- التمثيل السردي والهوية الثقافية

في رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» لـ«الطيب صالح» (1) يقوم السرد بمهمة تمثيل التوتر الثقافي بين الشرق والغرب، بأسلوب رمزي، يعيد إلى المتلقي التعارض بين قطبين حضاريين، ويتخرط السرد في تمثيل مجازي لهذا التناقض، من خلال استحداث شخصيات ورؤى تنتمي إلى طرفي التناقض المذكور، ومن أجل بلورة هذه الفكرة، تلجأ الرواية إلى تقنيات سردية كثيرة لتجسيد هذا الموضوع، الذي ظل أحد شواغل الرواية العربية منذ نشأتها

الأولى، لكن الطيب صالح يضفي على الموضوع طابعا تراجيديا، حينما يغلف العلاقة بين الرموز الحضارية بالعنف، والشبق، والموت، فتتخطى الشخصيات مستواها النصي المباشر لتتصل بمجالات الصراع المتوتر بين الشرق والغرب. يجري ذلك داخل إطار سردي تتوازى فيه حكايتان، قبل أن تدمجا معا في النهاية، وهما: حكاية الراوي المجهول الاسم العائد من «الغرب» لتوه، وحكاية «مصطفى سعيد»، الذي كان سبقه في العودة من «الغرب» قبل سنين، وهو شخصية حذرة، ومتوجسة، ومتكرة. على أن أهم ما يميز الحكايتين، هو دورهما الوظيفي في البنية السردية، فحكاية الراوي تفسيرية، أما حكاية مصطفى سعيد فهي فردية - مأساوية، تُؤوَّل دلالتها من خلال حكاية الراوي التفسيرية الأولى التي تنهض بمهمة الإبقاء على حالة التوتر قائمة إلى النهاية في صلب الحكاية، من خلال التلاعب الدقيق بتقنيات السرد، حيث تقطّع نسيج الحكاية وتمزقها إلى شذرات متناثرة، تضيء كل الجوانب الخفية لشخصية مصطفى سعيد.

تنتهي الحكايتان في المشهد الأخير من الرواية، لتستقرا معا في عمق مرآة صقيلة، لكنها معتمة هي النيل، فالراوي يقول «إنني أبتدئ من حيث انتهى مصطفى سعيد»، فلا تتشكل حكاية مصطفى سعيد إلا من خلال حكاية الراوي، فهي الإطار الذي ينظم تلك الحكاية، ويتحكم في مفاصلها، ويرتب تعاقبها، ويضفي عليها دلالتها. إنها حكاية تحتفي بالمكان وتبالغ في تفاصيله، وتصف طقس الحياة في المدينة، فهي الحاضنة المؤطرة للحكاية الأخرى الرمزية التي تتصف بأنها رحلة في الزمان، لأن الأمكنة فيها توظف لمعان ثقافية - رمزية، وأخيرا فحكاية الراوي وأهله ومجتمعه ما هي إلا مرآة تتمرأى فيها حكاية مصطفى سعيد، وذلك قبل أن تدهم الحيرة والقلق الراوي لينفصل عن امتثاليته الثقافية، ويطرح سؤاله الشخصي، كما فعل مصطفى سعيد من قبل، وعند هذه اللحظة تتلاقى خيوط الحكايتين، ولكن كيف تتجمع الشذرات المكونة لحكاية مصطفى سعيد، لتعطي معنى خاصا بالتوتر الثقافي وتعدد مستوياته، وقضية الهوية والأنا والآخر؟

تتجمع حكاية مصطفى سعيد من موارد عدة، وتتناثر كنبذ متطايرة، قبل أن تركد في ذاكرة المتلقي كحكاية، والموارد المكونة لتلك الحكاية هي أولا: رواية مصطفى سعيد الذاتية لجانب من حياته في الغرب، بداية بنشأته في السودان، واحتضان المستعمرين له، وتشكيل وعيه، وتسهيل سفره إلى القاهرة

ثم لندن، والاحتفاء الكبير الذي قوبل به في الحاضرة الاستعمارية الغربية، ثم رفضه واستبعاده. ثانيا: انطباعات الراوي عن مصطفى سعيد بعدما آلت به الحال إلى فلاح متنكر في إحدى القرى السودانية على ضفاف النيل. ثالثا: المرويات المتناثرة التي تتقدم بها مجموعة من الشخصيات التي عرفته، كالمأمور المتقاعد، والأستاذ الجامعي السوداني، ورجل إنجليزي يعمل في الخرطوم، وأحد الوزراء، وأخيرا مسز روبنسن، وجميعهم احتفظوا بذكرى خاصة مع مصطفى سعيد، تضاف إلى ذلك انطباعات عابرة للقرويين كالجد، ومحجوب. ثمة تعدد في مصادر الحكاية التي تتركب من موارد كثيرة تعبر عن منظورات ثقافية مختلفة، قبل أن تشق لنفسها مجرى متكاملا، على أن ذلك يكشف فقط تنوع الموارد، لكن الأمر الذي ينبغي أن يستأثر بالاهتمام، هو تعدد زوايا النظر إلى هذه الشخصية المحيرة وحكايتها المأساوية، فالتضارب بين الرؤى، وتقاطع المنظورات وتعارضها يجعل حكاية مصطفى سعيد تشع بإيحاءات متعددة، فمن ذلك مثلا ما تكشفه روايته الذاتية لحياته من أنه كان مدفوعا بقوة قدرية صارمة وغامضة منذ طفولته إلى يوم اختفائه، كل شيء يظهر ميسورا له في تلك الرواية: مدرسوه الإنجليز في السودان الذين يرعونه، ويهتمون به، ويسهلون له سبل التفوق ليتشبع بالثقافة الاستعمارية، وعائلة روبنسن في القاهرة التي تحتضنه بحنان بالغ، وأساتذته في الجامعة الذين يفتحون له الآفاق الكبرى للمعرفة، واليسار الإنجليزي الذي يتبناه في صراعاته السياسية ويصوغ وعيه الاقتصادي والاجتماعي، ثم ظهوره كفكر اقتصادي ألف مجموعة من الكتب الناقدة للتجربة الاستعمارية في أفريقيا، وحياته الجنسية المتنوعة المصممة من أجل الثأر والانتقام من النساء الغربيات، وسجنه بتهمة القتل، ثم إبعاده عن بلاد الإنجليز، وأخيرا القرية السودانية الوادعة التي تحتضنه، وهو غريب، ومجهول، وتزوجه إحدى نسائها، وتوفر له أسباب العيش، وتحتضنه وتتقبل وجوده كأحد أفرادها.

هذا المسار التكويني المتصاعد لحياة مصطفى سعيد تقدمه روايته، وكأن حياته محكومة بقدر ينظم أحداثها، ويدفع بها بقوة إلى نهايات مثيرة، فكل العناصر السردية تنتظم فيما بينها لتسهل أمره، الشخصيات التي تظهر في سياق حكاية مصطفى سعيد تقتصر مهمتها على كشف جوانب خفية من شخصيته التي تتكون بسرعة تناظر سرعة انهيارها. وقائع تلك الحياة تبدو كخرزات ينظمها خيط واحد، لا تنفك تتعاقب من دون أن تنفرط. أما الرواية

التي تأتي على لسان الراوي فتبدأ بالحياد، ثم تنتقل إلى الفضول، فالإعجاب، فالرغبة في أن يتماهى مع شخصية مصطفى سعيد. على أن المأمور، والأستاذ الجامعي «منصور» يعتبرانه صنيع الإنجليز، ويذهب «ريتشارد» الإنجليزي إلى أن مصطفى سعيد أكذوبة اقتصادية اختلقها اليسار الإنجليزي ولا يوثق به [٢]. وحدها مس روبنسن تركب له صورة مغايرة: الجد، والنقاء، والذكاء. تثري هذه الرؤى المتعددة شخصية مصطفى سعيد، وتعمق الأبعاد الدلالية لحكايته التي تنعكس في كل رؤية طبقا للمرجعيات الفكرية التي تصدر عنها تلك الرؤية، ولهذا يظهر مصطفى سعيد الشيء ونقيضه في وقت واحد، إنه شخصية موشورية تتجمع على سطحها الأضواء، لكنها سرعان ما تتناثر بألوان متعددة.

الوصية الأساسية التي تركها مصطفى سعيد للراوي إثر اختفائه الغامض، هي أن يجنب ولديه الفضول والترحال، فهذان هما الوباءان اللذان حذر منهما قبل أن يختفي، وبتحذيره هذا يكون دعا إلى السكون والاستقرار والدعة. والحق، إن فضوله وترحاله قاداه إلى نهايات مأساوية. وكان عليه، في نهاية المطاف، أن يعيش متنكرا في وسط قروي لا يحتمل فكرة التنكر، ويتعامل مع الآخرين بسوية كاملة، فالتعرف يضع مصطفى سعيد تحت ضوء الخلاف، ويجعله يستعيد تجربته الإشكالية المعقدة في بلاد الإنجليز، ولهذا يتنكر بلباس الفلاح البسيط المثابر، ويتوارى خلف قناع يحول دون معرفته من الآخرين، وما أن يتعرف الراوي على سره الشخصي، وهو يلقي شعرا بالإنجليزية في قرية مهملة عند منحنى النيل، حتى يقرر أن يختفي في الحال، ولا توحي وصيته، وتعليق الراوي عليها بأنه مات غرقا في النيل، أو أنه تعرض لمكروه، فالأرجح أن داء الحنين إلى الرحيل دفعه إلى مغامرة أخرى، ما دام قد عاش غريبا عن العالم وعن نفسه، ولم يفلح أبدا في مد أواصر علاقة حقيقية مع الآخرين ابتداء بأمه وانتهاء بزوجته. كان يحس بمعنى من المعاني أنه غريب عن العالم بأجمعه، فهذه هي سعادة الرجل الكامل، كما يقول الراهب الساكسوني من القرن الثاني عشر «هوغو أف سان فكتور» ما نصه: «إن الإنسان الذي يجد وطنه مكانا جميلا مبتدئ غض، إنما القوي هو من يجد كل الأرض وطنا له. لكن الإنسان الكامل هو الذي يكون العالم بأجمعه غريبا عنه، فالفتى هو الذي يركز حبه على مكان محدد في العالم، والرجل القوي هو الذي يوزع حبه على كل الأمكنة، أما الرجل الكامل فهو الذي أطفأ شعلة حبه» [٣].

مارس مصطفى سعيد التنكر في لندن وفي القرية النيلية على حد سواء، تنكر في لندن في شخصية الطالب، والباحث، والأستاذ، ليمارس الثأر بدلالته الثقافية، وتنكر في القرية في شخصية الفلاح لكي يعيد ارتباطه بفكرة الأصل، فلا يمكن أن يكون فلاحا في لندن، ومفكرا وأستاذا جامعيا في القرية، فالسياق الاجتماعي والثقافي يفرض عليه تعددا في اختياراته، ولكنه في الحالتين لم يكن هذا ولا ذاك بصورة نهائية، ظل متنكرا كفرد إشكالي تدفع به رغبة مزدوجة إلى أن يكون الشيء ونقيضه، في الغرب يمارس العنف، وتدفع به روح الثأر لكي يستعيد التوازن الذهني والنفسي، وفي الشرق ينخرط في نسق موالاة السياق الاجتماعي، ليكون كما يريده النسق.

حكاية مصطفى سعيد هي رحلة من نوع خاص تجري في إطار من التوتر الثقافي الذي يدفع بالشخصية إلى التشبع بفكرة الثأر والانتقام، وهي توظف موروث الارتحال في الرواية العربية منذ كتاب «علم الدين» لعلي مبارك، وكتاب «حديث عيسى بن هشام» للمويلحي، و«عصفور من الشرق» لتوفيق الحكيم، وصولا إلى النصوص الروائية الكثيرة التي استثمرت هذه الفكرة قبل وإبان ظهور «موسم الهجرة إلى الشمال» في منتصف الستينيات من القرن العشرين. الاغتراب المتواصل هو الرغبة المتأججة في داخل مصطفى سعيد، وبها يتحقق وجوده، فمنذ البداية كان مسكونا بتلك الرغبة، يغادر بلده صغيرا والإحساس الآتي يلازمه «جمعت متاعي في حقيبة صغيرة، وركبت القطار. لم يلوح لي أحد بيده، ولم تنهمر دموعي لفراق أحد، وضرب القطار في الصحراء، ففكرت قليلا في البلد الذي خلفته ورائي، فكان مثل جبل ضربت خيمتي عنده، وفي الصباح قلعت الأوتاد، وأسرجت بعيري، وواصلت رحلتي، وفكرت في القاهرة ونحن في وادي حلفا، فتخيلها عقلي جبلا آخر، أكبر حجما، سأبيت عنده ليلة أو ليلتين، ثم أواصل الرحلة إلى غاية أخرى» [٤].

لم يعرف الحب، وكأن عقله «آلة صماء» ولا توجد في نفسه «قطرة من المرح» كما قالت له مسز روبنسن. انتماؤه الذهني جعله يعتقد أنه في الغرب والعنف يحقق «هويته». ولا يثار سؤال الهوية في شخصية تكتفي بعالمها، وتتكفئ فيه، ففكرة الهوية تنبثق حينما تتخطى الأسوار الثقافية للأنا، وتواجه بالمغايرة الكلية، وبالتعدد. سؤال الهوية تفرضه الحاجة إلى المقارنة بين فكرتين وعالمين. ومصطفى سعيد أنموذج تمثيلي للاختلاف بين عالمين اصطرعا بكل الوسائل لقرون طويلة. وكان الطيب صالح أكد أن هذه الرواية تطرح مشكلة

«الهوية»، أي «مشكلة علاقتنا بالعالم الخارجي، خصوصا أوروبا، ومشكلة نظرتنا إلى أنفسنا» [٥]. والمتن السردي فيها، بالحكايتين اللتين أشرنا إليهما، إنما يعنى بهذه القضية، من جانبها الأول وهو علاقة «الأنا» بـ «الآخر» وعلاقة «الأنا» بنفسها وهو جانبها الثاني، فحكاية مصطفى سعيد تتصل بالجانب الأول، فيما حكاية الراوي تتصل بالجانب الثاني، إنهما وجها مشكلة «الهوية» التي جرى تمثيلها سرديا في هذه الرواية بأبعادها الموضوعية المتصلة بالآخر، وبأبعادها الذاتية المتصلة بـ «الأنا».

طرحت هذه القضية في «موسم الهجرة إلى الشمال» على خلفية تاريخية عاصرت ظهور الرواية، ومن المؤكد أنها أثرت فيها كموجه خارجي، قصدت بتلك الخلفية حركات التحرر والتمرد والعنف المتبادل التي اندلعت في منتصف القرن العشرين، وخلال العقود اللاحقة ضد السيطرة الاستعمارية، وبخاصة في أفريقيا التي تشكل الفضاء العام الذي تتفاعل فيه الأحداث المتخيلة للرواية، وكان العنف بأشكاله المتعددة هو الوسيلة المهيمنة في الصراع بين المستعمِر والمستعمَر، إنه عنف زرعه الأول في نفس الثاني، أو أسهم في إيقاد شعلته؛ لأنه رأى أنه الوسيلة الوحيدة التي بها يتخلص من المستعمِر. وكان «سارتر» في تقديمه لكتاب «فرانز فانون» المعروف «معذبو الأرض» - وهو كتاب شأنه شأن رواية الطيب صالح كتب على خلفية نشاط حركات التحرر الوطنية، ولا يفصل بين صدورهما إلا سنوات قليلة - قال «إن علائم العنف لا يستطيع اللين أن يمحوها. إن العنف وحده هو الذي يستطيع أن يهدمها؛ ذلك أن المستعمَر يشفى من عصاب الاستعمار، بطرد المستعمِر من أرضه بالسلاح، فهو حين يتفجر غضبه يسترد شفافيته المفقودة، بذلك يعرف نفسه بمقدار ما يكون قادرا على صنعها». استثمر مصطفى سعيد مفهوم العنف، واستخدمه كفعل فردي، وكممارسة جنسية ثأرية تتنكر وراء إشباع رغبات غامضة لها دلالات متموجة، لكنه عنف يريد به الشفاء من جرح. وكل ألفاظ العنف، وما يتصل به من دلالات تتكرر كثيرا في حديث مصطفى سعيد، وتزداد أهميتها في وصف علاقته بالنساء الأوروبيات، وما أن يبلغ ذروة ثأره بقتل جين مورس، حتى يخلو الخطاب من كل ما له علاقة بالعنف.

جين مورس هي الأنموذج الرمزي الذي يتكثف فيه «الآخر» بالنسبة إلى مصطفى سعيد، ولنتابع التحولات التي يمر بها قبل النيل منها وبعده، آخذين في الاعتبار الصيغ التي تتردد بها مفردة «العنف» ومرادفاتها، والحال التي

ينتهي إليها بعد أن يقتلها، إذ يمتزج الانتقام، والثأر، والرغبة. يقول «لبثت أطاردها ثلاثة أعوام، كل يوم يزداد وتر القوس توترا، قربي مملوءة هواء، وقوافلي ظمأى، والسراب يلمع أمامي في متاهة الشوق، وقد تحدد مرمى السهم، ولا مفر من وقوع المأساة، وذات يوم قالت لي أنت ثور همجي لا يكل من المطاردة، إنني تعبت من مطاردتك لي، ومن جريي أمامك، تزوجني، وتزوجتها. غرفة نومي صارت ساحة حرب، فراشي كان قطعة من الجحيم. أمسكها فكأنني أمسك سحابا، كأنني أضاجع شهابا، كأنني أمتطي صهوة نشيد عسكري بروسي، وتفتأ تلك الابتسامة المريرة على فمها. أقضي الليل ساهرا أخوض المعركة بالقوس والسيف والرمح والنشاب، وفي الصباح أرى الابتسامة ما فتئت على حالها، فأعلم أنني خسرت الحرب مرة أخرى. كنت أعيش مع نظريات كيتر وتوني بالنهار، وبالليل أواصل الحرب بالقوس والسيف والرمح والنشاب» [٦]. وما أن يفلح مصطفى سعيد في القيام بالفعل المزدوج: نيل جين مورس وقتلها في آن واحد حتى يحس بأنه شفي من جراحه، وتفتت عنفه المحموم «كانت حياتي قد اكتملت ليلتها، ولم يكن ثمة مبرر للبقاء» [٧].

شعر بأنه الغازي الذي انتشى بنصره لأنه رد العنف بالعنف، فيبلغ الأمر حدا تماهى فيه مع شخصية كتشنر، لكنه سرعان ما يستجمع سلسلة الممارسات العنيفة التي ألحقها «الأوروبيون» ببلاده وحضارته، والمقطع الطويل الآتي الذي يصور الحالة الذهنية له بعد إدانته بمجموعة من الجرائم، يكشف عن فلسفته للعنف «أنا أشعر تجاههم بنوع من التفوق، فالاحتفال مقام أصلا بسببي، وأنا فوق كل شيء مستعمر، إنني الدخيل الذي يجب أن يبت في أمره. حين جيء لكتشنر بمحمود ود. أحمد وهو يرسف في الأغلال بعد أن هزمه في موقعة أتبرا، قال له: «لماذا جئت بلدي تخرب وتنهب؟» الدخيل هو الذي قال ذلك لصاحب الأرض، وصاحب الأرض طأطأ رأسه ولم يقل شيئا، فليكن أيضا ذلك شأني معهم. إنني أسمع في هذه المحكمة صليل سيوف الرومان في قرطاجة، وقعقعة سنابك خيل اللنبي وهي تطأ أرض القدس. البواخر مخرت عرض النيل أول مرة تحمل المدافع لا الخبز، وسكك الحديد أنشئت أصلا لنقل الجنود. وقد أنشأوا المدارس ليعلمونا كيف نقول «نعم» بلغتهم. إنهم جلبوا جرثومة العنف الأوروبي الأكبر الذي لم يشهد العالم مثيله من قبل في السوم وفي فردان، جرثومة مرض فتاك أصابهم منذ

أكثر من ألف عام. «نعم يا سادتي، إنني جئتكم غازيا في عقر داركم. قطرة السم الذي حقنتم به شرايين التاريخ. أنا لست عطيلا، عطيل كان أكذوبة» (٨). وهو القائل «أنا الغازي الذي جاء من الجنوب، وهذا هو ميدان المعركة الجليدي الذي لن أعود منه ناجيا» (٩).

استعاد مصطفى سعيد شفافيته بممارسة العنف؛ لأنه كافأ العنف بالعنف، فرحلته الفردية إلى «الشمال» كانت مدفوعة بهاجس الثأر العنيف، وهي ردة فعل لتورط الغربي الجماعي في السيطرة على بلاده، وخفض قيمته الإنسانية، وإقصاء فعله الحضاري. وقد لاحظ «إدوارد سعيد» أن مصطفى سعيد يقوم بدور معاكس لما قام به «كورتز» في رواية «قلب الظلام» لجوزيف كونراد، فكوارتز يرحل إلى «الأقاليم السوداء»، فيما يرحل مصطفى سعيد إلى «الأقاليم البيضاء» وهذا ليس الفارق الوحيد بينهما، إنما الفارق المهم هو أن الأول شأنه شأن «روبنسن كروزو» في رواية «ديفو» يرمز إلى الرجل الأبيض الذي يؤمن بنسق من القيم الفكرية والدينية والأخلاقية التي توظف لإنقاذ «الآخر» من خموله وتخلفه، وتحت الوهم الخادع بتغيير وضعية «الآخر» يجري تطبيق برنامج السيطرة الاستعمارية بوجوهه الثقافية السياسية والاقتصادية، أما الثاني، فلا يسكنه هاجس التفوق، إنما يدفع بالعنف عنفا كان اختزله إلى كائن سلبي، فرحل طالبا الثأر في عقر دار الغازي الأصلي، كان يريد أن يرد على أولئك الذين أرادوا مسخه حينما علموه كيف يذعن لهم ليقول «نعم» بلغتهم. وجدير بالذكر أن أولى العبارات الإنجليزية التي لقنها «كروزو» الأبيض لـ «فرايدي» الملون، هي «نعم سيدي» (١٠). وهو الأمر نفسه الذي فعله المستعمرون في رواية الطيب صالح، تعليم السودانيين كيفية قول «نعم» بلغتهم. بقتل جين مورس تخلص مصطفى سعيد من داء العنف، أحس بأنه نجح في إعادة التوازن إلى نفسه، في الواقع لم يعد معنيا بالبحث عن نهاية محددة لحياته، ولا عن دلالة معينة لمصيره. تابع محاكمته ببرود، وغادر بلاد الإنجليزي، وهو خلو من المشاعر والانفعالات التي كانت تعتمل في داخله من قبل. أفرغ عنفه، فاستراح وعاد إلى بلاده بلا ضجيج، ولا أهداف، ولا ادعاءات، ليعيش متنكرا في قرية نائية وشبه ضائعة، لا يذكره بماضيه شيء سوى مكتبته السرية المغلقة التي لم يسمح لأحد بالاقتراب منها حتى زوجته.

أصبح الغرب بالنسبة إلى مصطفى سعيد تجربة ذهبية يستعيدها منفردا وحده، حينما يعود متعبا من مزرعته، جعل ما تبقى من حياته مكرسا للهروب من «حالة» الغرب، والاتصال سرا بذكراه، على نحو مماثل بالضبط لما كان يقوم به في غرفته «اللندنية»، ولكن بمعان مختلفة تماما، وهنا يدخل المكان ليعمّق المنحى الرمزي للأحداث، ولشخصية مصطفى سعيد على حد سواء، فغرفته اللندنية فضاء شرقي في قلب الحاضرة الغربية، وغرفته السودانية فضاء غربي في عمق الشرق، والغرفتان وظفتا في النص لغايتين مختلفتين. كانت غرفته اللندنية هي «وكر الأكاذيب الفادحة» بيت شرقي استغل محتوياته الشرقية الثمينة لإثارة الدهشة والفضول والإعجاب عند الغربيات لكي يحيلهن ضحايا مسحورات بالشرق وغرابته، ويقول واصفا غرفته: «غرفة نومي مقبرة تطل على حديقة، ستائرها وردية منتقاة بعناية، وسجاد سندسي دافئ، والسرير رحب، مخداته من ريش النعام، وأضواء كهربائية صغيرة، حمراء، وزرقاء، وبنفسجية موضوعة في زوايا معينة، وعلى الجدران مرايا كبيرة حتى إذا ضاجعت امرأة، بدا كأنني أضاجع حريما كاملا في آن واحد، تعبق في الغرفة رائحة الصندل المحروق والند، وفي الحمام عطور شرقية نفاذة، وعقاقير كيماوية، ودهون، ومساحيق، وحبوب، غرفة نومي كانت مثل غرفة العمليات في المستشفى، ثمة بركة ساكنة في أعماق كل امرأة، كنت أعرف كيف أحركها»[١١]. في هذه الغرفة كان يغوي نساءه، ويفاجئهن بعالمه الشرقي المثير، وكر الأكاذيب الفادحة، كما يقول حيث «الصندل والند وريش النعام والأبنوس والصور والرسوم لغابات النخيل على شطآن النيل، وقوارب على صفحة الماء، أشرعتها كأجنحة الحمام، وشموس تغرب على جبال البحر الأحمر، وقوافل من الجمال تخب السير على كثبان الرمل على حدود اليمن، أشجار التبلدي في كردفان، وفتيات عاريات من قبائل الزاندي والنوير والشلك، حقول الموز والبن في خط الاستواء، والمعابد القديمة في منطقة النوبة، الكتب العربية المزخرفة بأغلفة مكتوبة بالخط الكوفي المنمق، السجاجيد العجمية والستائر الوردية، والمرايا الكبيرة على الجدران، والأضواء الملونة في الأركان»[١٢].

يتحول مصطفى سعيد في هذه الغرفة إلى أمير شرقي مراوغ ومخادع، يلبس العباءة والعقال، ويختال فخورا بذكورته، وسيلته الوحيدة للتعبير عن عنفه الداخلي. يحرص على أن ينتقم في فضاء شرقي سعى إلى إنشائه في قلب العالم الخاص بأعدائه، ويريد أن يجعل من التاريخ خلفية تضفي على عنفه معنى ثقافيا، لكنه بالنسبة إليه عالم رخيص، يبدده مقابل شهواته، فالهدف منه خلخلة التماسك الداخلي للنساء اللواتي يصطحبهن إليه، إذ يقايض الرموز الحضارية والثقافية مقابل لذة يعتقد أنه بها يثأر لنفسه، بعبارة أخرى، فهو يستثمر تلك الرموز في نزاعه المرير، فما أن ينفرد بجين مورس في غرفته حتى تحدث المواجهة الرمزية الخطيرة الآتية بين الجسد والمأثورات الثقافية (١٣).

غرفة مصطفى سعيد في لندن مكان لممارسة العنف، فيما غرفته في السودان مكان لاستعادة الذكريات، وحينما يقتحم الراوي الغرفة الأخيرة يكتشف المحتوى السري الذي كان مصطفى سعيد يحرص على أن يكون في منأى عن الأنظار، إنه عالم الغرب بكامل تمثيلاته الثقافية «الحيطان الأربعة من الأرض حتى السقف، رفوف، رفوف، كتب، كتب، كتب، كتب» و«مدفأة إنجليزية بكامل هيئتها وعدتها، فوقها مظلة من النحاس، وأمامها مربع مبلط بالرخام الأخضر، ورف المدفأة من رخام أزرق وعلى جانبي المدفأة كرسيان فكتوريان مكسوان بقماش من الحرير المشجّر بينهما منضدة مستديرة عليها كتب ودفاتر «ثم» كتب الاقتصاد والتاريخ والأدب، وعلم الحيوان، جيولوجيا، رياضيات، فلك، دائرة المعارف البريطانية، غبون، ماكولي، طوينبي، أعمال برنارد شو كلها، كيتز، توني، سميث، روبنسن. اقتصاد المنافسة غير الكاملة، هبسن، الإمبريالية ... إلخ» مئات الكتب لـ :«هاردي، ومان، ومورن، وولف، وكارلايل، زيفانج، لاسكي، أفلاطون، ثم كتب أربعة لمصطفى سعيد، وهي: «اقتصاد الاستعمار، الاستعمار والاحتكار، الصليب والبارود، اغتصاب أفريقيا». وفي داخل هذا الكنز الذي هو مقبرة، ضريح، فكرة مجنونة، سجن، نكتة كبيرة كما يقول الرواي «لا يوجد كتاب عربي واحد». ثم شمعدانات فضية، ولوحات زيتية وصور كثيرة، وإهداءات، وصحف إنجليزية تعود إلى نهاية العشرينيات، ورسوم ومناظر وكراسة خط في صفحتها الأولى «إلى الذين يرون بعين واحدة، ويتكلمون بلسان واحد، ويرون الأشياء إما غربية وإما شرقية» (١٤).

تحتوي الغرفة على التجربة الغربية لمصطفى سعيد بكامل أبعادها، وهي تتصل بعالم لم يعد يربطه به إلا الزمن الذي انقضى. وعلى هذا، فالغرفتان عالمان متناقضان ،مختلفان في معناهما؛ الأولى تتصل بحياته الشرقية، والثانية تذكره بتجربته الغربية، وبينهما حالة متوترة وسهم انطلق من الشرق إلى الغرب، ليعود متنكرا لا يحمل إلا شذرات من الذكريات التي لا يريد لأحد معرفتها. إنها تجربة مرة وقاسية، تؤدي بالرواي إلى الانزلاق إليها حينما يدخل الغرفة. فيداهمه إحساس بالغضب والحيرة، ولم يكن أمامه غير الهرب إلى النيل لينفس عن غيظه بالسباحة، فإذا به يستعيد في اللحظة الأخيرة تجربة مصطفى سعيد حائرا وعاجزا في «منتصف الطريق بين الشمال والجنوب» لا يستطيع المضي قدما ولا يقدر على العودة، كان يريد أن يبتدئ من حيث انتهى سلفه، لكنه لا يستطيع، فتلك تجربة واحدة لايمكن أن تتكرر، كأنه ممثل هزلي في مسرح يصيح «النجدة، النجدة» (١٥). وكانت خالدة سعيد أكدت أن هذه الرواية تعنى بالتمزق والانشطار اللذين يعانيهما الفرد وهو عالق بين نقيضين: حضارة الغرب، والأصالة الذاتية، وهي تهدف إلى «سبر عميق دراماتيكي لهذه التجربة لأنها تدور على أشد المستويات حميمية، وترسم مأساة روح عنيفة، ينهشها جرح تاريخي وحرمان سحيق، وظمأ خرافي، مما يجعل صاحبها ضحية لغليان سديمي لا يقهر، هكذا يبتكر المعارك مع العدو إذ يغزوه في عقر داره، يتغلغل إلى أعماقه، يهاجمه في أشد المواقع حساسية: المرأة، فينتقم من رجولته انتقام من يربط كل قوة وتفوق وتسلط بالرجولة. إن أروع ما في الرواية تصوير موقف البطل من الغرب، هذا الموقف البالغ التعقيد حيث يندمج الهيام والإعجاب بالحقد والانتقام، وحيث يمثل البطل الضحية والسفاح العاشق، ويمثل تداخل الأجيال وتناقضها، وتداخل الثقافات وتصارعها، فضلا عن تمثيله ليقظة قارة هائلة جامحة وفاتنة» (١٦).

تتضافر مجموعة من المعطيات لتضفي على حكاية مصطفى سعيد معناها الثقافي المتعدد والمعبر عن رؤيتين وحضارتين، منها: انطواؤه على تصميم قدري للوصول إلى هدف رمزي هو «عالم جين مورس» ووسائله في نيل لذته الانتقامية من نساء تحولن إلى عشيقات إلا «جين مورس» وشعوره بأنه جاء غازيا يرد ضررا لحق به، وأخيرا استرخاؤه البارد واللامبالي،

وتقبل النهاية مهما كانت حينما يقتل الأنموذج الرمزي الذي تمثله جين مورس، فحكايته الفردية تتضمن دلالة جماعية، تجد تفسيرها في إطار حكاية أخرى، هي حكاية الراوي الذي يمثل جيلا آخر وموقفا مختلفا. والاختلاف بين الشخصيتين يكمن في أن الرواي لا يريد أن يرتب معنى ثقافيا لتجربته في الغرب، فرحلته رحلة تعلم بالمعنى المباشر، ولا تنطوي على مقاصد رمزية، تجربته في الغرب تجربة مضمرة، فيما تجربة مصطفى سعيد معلنة، ظاهرة، ومحملة بخلفيات تاريخية وأيديولوجية، وهو من ناحية ثانية لا يجد نفسه في تضاد مع الغرب، فالعلاقة بين عالمه وعالم الغرب طبيعية، يؤمن بالحوار والتفاعل ولا يحاكم التاريخ، ولا يريد أن يستخرج منه عبرا تؤجج الأحقاد، فيما علاقة مصطفى سعيد بالغرب علاقة ثقافية، الراوي لا يريد إنتاج «أيديولوجيا» تضيء له سر الصراع بين ثقافتين وحضارتين، كما رسمت ذلك تجربة مصطفى سعيد، لأنه نموذج امتثالي متصل بعالمه وثقافته، لا يشذ عنهما، يندرج في العالم كعنصر شبه خامل، يذهب ويجيء، ولا يدعي قدرة على تحمل أي مسؤولية «أيديولوجية»، وإذا كانت غرفة مصطفى سعيد في السودان أيقظته من سباته، فهي يقظة بعد فوات الأوان، وفضوله في معرفة «سر» مصطفى منذ التقاه أول مرة لا يجعله قادرا إلا على القيام بدور المفسر والضابط لحكاية سلفه. لقد كان ماهرا في تقطيع تلك الحكاية وإعادة وصلها، بما جعل منها حكاية اعتبارية تنطوي على كثير من الدلالات الثقافية.

تطرح رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» تعددية الأنا وتعددية الآخر مجزأة من رهانات التوتر الثقافي بين الشرق والغرب، فالأحداث ترسم ملامح عالمين مسكونين بسوء التفاهم الذي يرتقي علاجه إلى العنف، وهي تعرض عالمين متناقضين أحدهما طبيعي والآخر ثقافي، وانتقال مصطفى سعيد من عالم الطبيعة إلى عالم الثقافة جعله موضوعا رمزيا، فالعلاقات في العالم الأخير تقوم على الأنانية، والاستئثار، والعنف، واختزال العوالم الأخرى، وتهميشها، وقد تشكل وعيه بخصوصيته الثقافية بتوجيه من هذا العالم، فيما يظهر العالم الطبيعي، هادئا، وادعا على ضفاف النيل، في قرية منسية، حيث لا مطامع، ولا تطلعات كبرى، فالشخصيات ساكنة ترتع في طمأنينة، وغير مسكونة بهاجس العنف، وبعيدة عن الصراعات والتجارب الكبرى الخاصة بحالة الثقافة. يجد مصطفى سعيد في العالم

الأخير ملاذا له. فخلف غلالة الأحداث يقوم السرد بعملية تمثيل عميقة الدلالة للتنازعات الثقافية بين الشرق والغرب. ومن هذه الناحية تبدو الرواية، كأنها آخر تمثيلات الصراع في التجربة السردية للطيب صالح، فهو في «دومة ود حامد» وفي «عرس الزين» وفي «بندر شاه» وفي «مريود» يسعى إلى تقديم العالم الطبيعي بعلاقاته، وأساطيره، وشخصياته، فكأن هذا العالم الخالد في سكونه معادل موضوعي لرغبة المؤلف الضمنية في التعبير عما هو بعيد عن كل ما جرى تمثيله في «موسم الهجرة إلى الشمال». ومن المثير أن عالم الطبيعة سيكون الفضاء الأكثر أهمية في روايات إبراهيم الكوني التي تطمح إلى تمثيل عالم لم يزل شبه مجهول في الرواية العربية.

٢- التمثيل والمخيال الصحراوي

في عدد كبير من روايات إبراهيم الكوني، يدمج السرد نبذا متناثرة من الأخبار والوقائع، والحكايات الأسطورية والخرافية، وجملة من المأثورات الشفوية القبلية أو الدينية في الصحراء، فثمة تركيب متعدد لكل شيء، وإدراجه في سياقات سردية خاصة بعالم تخيلي صحراوي كبير، تمكنت المدونة السردية للكوني من ترتيب معالمه وفضاءاته وعناصره، وهو عالم مختلف عن سواه من العوالم الروائية التخيلية الشائعة في الرواية العربية بالطريقة التي قام بها السرد في تمثيل المرجعيات، وخلق مكونات جديدة طبقا لمقتضيات الحاجة التي يستدعيها ذلك العالم في الوقت نفسه، ومن ثنايا ذلك العالم تنبثق الشخصيات من آفاق ضبابية، كأنها بلا ماض، فتنخرط في حركة صراع حول المفاهيم، والقيم، والتطلعات، والانتماءات، والتملك والهوية، والرغبات، والمتع الذاتية، وقبل كل شيء مواصلة البحث عن مصير مجهول في فضاء صحراوي متعدد الأبعاد، يضفي على الشخصيات نوعا من العزلة والانفراد، بمقدار ما يدفعها إلى ضرب من المشاركات العابرة وهي ترتحل من دون هوادة كأنها لا تدرك معنى الاستقرار.

يزيح السرد اللثام عن مجموعة بشرية احتجبت دائما وراء اللثام، وهي «الطوارق»، فالاهتمام ينصرف إلى كشف طبيعة الصراع المستحكم بين مجموعة لا يخفي تنوعها العرقي، وفي كل ذلك لا يكون التوقف فقط

على هذه المجموعات العرقية، ومعاينة علاقتها فيما بينها، وفيما بينها والصحراء المترامية الأطراف، إنما يصطنع السرد، فضلا عن ذلك، جملة من الأساطير الخاصة التي تدرج في العالم التخيلي، وتشكل قوامه الرئيس، وهي أساطير تومض ثم تنطفئ، لكنها تنبض بالحيوية والتألق، ومحورها العلاقة الملتبسة بين الإنسان والإنسان أو بين الإنسان المتوحد والحيوان، ولو رتبت هذه الأساطير وفق أنساق محددة، لشكلت بمجموعها ما يمكن الاصطلاح عليه بـ «ميثولوجيا الطوارق». وينبغي التأكيد أن الكوني لم يقصد تقديم تاريخ موضوعي للطوارق، فليس ذلك من شأن الإبداع، إنما يختلق بالسرد عالما جديدا. وفي الوقت الذي أضاء فيه عتمته بوساطة التمثيل السردي، فإنه تدخل بطريقة حرة ومرنة لاصطناع حكاياته، تلك الحكايات المتضافرة فيما بينها، لتشكل ميثولوجية متنوعة العناصر، يتبوأ فيها الإنسان بهمومه وحيرته وتطلعاته الموقع الأول، ذلك الإنسان الذي لا يجد أنيسا فيختار مضطرا الحيوان رفيقا له، يبثه لواعجه وعزلته، ثمة تساوق مثير للانتباه في مستوى القيمة الممنوحة للحيوان والإنسان في روايات الكوني، ففي كثير من اللحظات الحرجة، حيث الوحدة المستحكمة، لا يجد الإنسان إلا الحيوان مشاركا له في كل شيء، فيبثه ما يعتمل في داخله على شكل حوار معلن حينا، ومناجاة داخلية أحيانا أخرى، وخلال ذلك تنتظم الوقائع حول موضوعات الثروة، والجاه، والسلطة، والغش، والخديعة، والغدر، والرغبة المتأججة في التمرد والرفض، وعدم الانصياع لشيء، وتتخلل كل ذلك متابعة مثيرة واستقصائية للانطواءات الذاتية، والانقسامات النفسية، والضغوط الداخلية، إذ الشخصيات تتفاعل فيما بينها في صراع أو وئام عبر حكايات مستفيضة، ومشاهد سردية طويلة تتفجر فيها حوارات غامضة حول أشياء وقعت، وأخرى يبدو أنها ستقع لاحقا في سياق آخر.

ويجري توظيف إمكانات السرد الأدبي كالاسترجاع، والقطع، والتداخل، في تشكيل المادة الحكائية، وتظهر اللغة كوسيلة تعبير وهي أكثر ميلا إلى التجريد، وليس لها قدرة استبطان اللحظات الشفافة والعميقة التي تمر بها الشخصيات، فالجملة القصيرة، توحي بأنها قائمة بذاتها أكثر مما هي متصلة بغيرها، مثل حبات رمل تتراكم بعضها فوق بعض على هيئة كثبان متموجة ومتغيرة، وهي تؤجل باستمرار لحظة التماسك المطلوب في النص،

وهذا يؤدي إلى تشظي مكونات العالم التخيلي. هذه هي حال اللغة في روايات الكوني، فهي محكومة باتصال وانفصال معا. اتصال تفرضه سياقات التتابع اللفظي، وانفصال تقتضيه طبيعة العلاقات بين الجمل، يؤدي إلى تشكيل عالم متموج وممزق ومتناثر، ومتعدد، كأنه تيه أبدي، لا يُعثر فيه إلا على حيوات محكومة بدوافع غامضة وغريبة، وساعية إلى أهداف متناقضة، ذلك أن الثروة تجتذب ببريق الذهب بعض الشخصيات، والسلطة تجتذب بشهوة القوة بعضها الآخر، فتتقاطع المصائر، وتتعارض القيم، وتتحول الأهداف عن مساراتها، وتنتهي كثير من الشخصيات الحاملة لمنظومات قيمية مختلفة نهايات مأساوية فاجعة، فيما تظهر بعض الشخصيات مدفوعة بقوى قدرية نحو تلك النهايات، كأنها تسعى إليها، وتتعاقب الحكايات في نظام متوال أشبه بحكايات الأجداد للأبناء، وحكايات الأبناء للأحفاد، ووسط كل هذا تذوب هالة الشخصية – البطل، فكأن قافلة من الشخصيات، لا يمكن العثور على ما يميز كلا منها عن الأخرى إلا بمزيد من الاقتراب إليها، فالمشهد يحتشد بالأحداث والشخصيات، وتلك الأحداث تتعاقب وتتقاطع وتتداخل، فيما تتوالد الشخصيات، وتنخرط في مواجهات عنيفة، وهي تنتسب إلى عالم الطبيعة أكثر مما تنتسب إلى عالم الثقافة، إنها تتصل بروابط طوطمية فيما بينها وبين أسلافها وعالمها وماضيها، فالدرويش موسى في رواية «المجوس» [١٧] يختار الانتساب إلى عشيرة الذئاب، إذ سبق أن أنقذت جده من الموت ذئبة، وأرضعته حليبها، فصار ذئبا بالرضاعة، ولهذا السبب يهاجر مع قطعان الذئاب حينما لا يجد قبولا من المحيط الإنساني، والأمر ذاته يظهر مع شخصية «أوداد» الذي اشتق اسمه من أحد حيوانات الصحراء، وهو «الودّان»، ونسب طوطميا إلى الحيوان، لأنه نفر من حياة السهول، واختار أن يعيش حياته على قمم الجبال كالودان، بل إنه جعل شعار حياته ذلك الحيوان الأنيس، ويفصح عن سر الانتساب، فإذا بالودان هو والد «أوداد» ذلك أن أمه «تامغارت» لم تنجب، لأنها كانت عاقرا، فرحلت إلى الجبل حيث الودان، وتوسلته أن يمنحها ذرية، فكان قبوله بذلك مشروطا بأن يمنح الوليد إليه، ووقع الحمل، وولد «أوداد»، وقد أنست الأم وقائع الزمن ما كانت وعدت به الودان. بيد أن الأخير كان دائم التذكر، وكما يحصل في التراجيديا الإغريقية إذا قدرت الآلهة على الإنسان أمرا، فقد سعى الودّان

لاسترداد وديعته، فأغرى «أوداد» وجعله متيما بقمم الجبال، وأصعده إثر رهان اللوح المحرم إلى الجبل، فسقط إلى الهاوية، وبذلك استرد صلبه إليه بالموت. وعلى الرغم من أن «أوداد» خالف وصية الأسلاف التي تحرّم الاقتراب من اللوح، فإن إغراء القدر الذي رسمه له الودان قاده إلى تلك النهاية الفاجعة، ومثل هذه الشخصيات كثير في روايات الكوني، وكثير منها يأخذ سمات الأخرى، فتجد نفسها في تضاد مع غيره. وهذا الاتصال بالطبائع الحيوانية، أو بالعشير الطوطمي يظهر في روايات فؤاد التكرلي، وصبري موسى، وسميحة خريس كما سنرى.

يأخذ الصراع بين الشخصيات من ناحية انتمائها طابعا ثنائيا في روايات الكوني: انتماء طبيعي، كالانتساب إلى الحيوان والاتصال به عبر أمشاج طوطمية سحرية غامضة، انتماء ثقافي كالانتساب الديني أو القبلي أو العرقي، وتبقى الشخصيات أسيرة هواجسها، وهي تصطرع بسبب الانتماء إلى هذه الفئة أو تلك. تظهر الصحراء بوصفها إطارا يحتضن الطوارق في رحلتهم الأبدية وسط هبوب العواصف، ولو مثلنا على ذلك برواية «المجوس» لتكشف لنا الأمر على الوجه الآتي، فما أن تصل الأميرة «تينيري» والسلطان «أناي» إلى مكان صحراوي حتى تبدأ الأحداث بلقاء الأميرة و«أوداد»، وتبدأ حكاية حب خطرة بينهما، ويستفحل الأمر حينما يهجر «أوداد» زوجته ويلجأ إلى الجبل، وبالتوازي مع ذلك يقوم الشيخ المبشر بنشر طريقة دينية بين القبائل، فإذا به يدعو إلى دين المجوس، وغايته من وراء ذلك جمع الذهب، ويتصل هذا العالم بآخر قوامه الجن الذين يستوطنون جبل «أيدنيان» وبمقارنة عالم الجن الذي يحرم فيه الذهب والقتل، وأي نوع من أنواع التملك والاغتصاب بعالم الإنس الذي يمور بالخداع والاستغلال والعنف، يتضح الأمر ويتكشف وجه المفاضلة، وهذا أمر تفضحه الصحراء الحاضن الأول لنزوات تدميرية تنبثق في أكثر من مكان داخل الرواية «خرج الجلاد الأبدي من القمقم السماوي واستوى على عرشه في قلب الفضاء، أمر جنده فجلدوا بدن الصحراء العاري بسياط النار، منفذين طقوس قصاص خالد، كتبه القدر على جبين الصحراء منذ خمسين ألف عام. مشى الدرويش فوق ألسنة السراب، تسللت الرمضاء في ثقوب نعله الجلدي القديم، وحرقت لحمه القديم فركع على ركبتيه، وزحف نحو جبل معزول نحتته الريح وجردته من النتوءات، فبدا مثل قالب السكر الذي يجلبه تجار القوافل» (١٨).

تستأثر الصحراء باهتمام منقطع النظير في عالم الكوني الروائي، فهدوءها وغضبها، وصفاؤها وعتمتها، وأمانها وغدرها، تترك أثرها الكبير في الأبنية السردية بما في ذلك الشخصيات، والأحداث، واللغة، وهي في الوقت الذي تؤجج فيه التمرد، فإنها تبسط السكينة والهدوء والدعة والصمت إلى درجة يتحول ذلك إلى طقس تعبدي يفرض حضوره على الشخصيات «ابتعدت القافلة، خلفت وراءها رائحة الإبل، طغى السكون مرة أخرى، سيكون بلا قاع لا يتقن الإصغاء لملاحمه إلا الشيوخ، ليس كل الشيوخ، ولكن تلك الفئة المعمرة التي لا تريد من دنيا الصحراء إلا الصمت، أو ربما لم يبق لها إلا الصمت. لاحظ موسى أن شيوخ القبيلة يزدادون تعلقا بالسكون الصحراوي، كلما تقدم بهم العمر، يجتمعون ويذهبون إلى الخلوات المقطوعة ليسمعوا السكون، أو «صوت الله» كما يروق لبعضهم أن يقول، يوما كاملا، يجتمعون ليصوموا عن النطق، عن الإيماءة، عن أبسط إشارة، شعائرهم في الإصغاء للسكون من العبادات التي تفوق حتى الصلاة قداسة» (١٩).

تعدد الأساطير أمر يطرد في روايات الكوني، فما أن تتوهج أسطورة حتى تنطفئ أخرى، وتظهر الشخصيات حاملة حكاياتها الصحراوية معها أينما تذهب، كأنها لا تعمل إلا على مقايضة الحكايات بعضها ببعض، ووسط ذلك يستأثر الحيوان بمكانة واضحة، فالجمل والحصان وحيوانات الصحراء الأخرى دائمة الحضور، وتقوم أحيانا بأدوار رئيسة، إذ تنعدم صلة الإنسان بالإنسان، فلا يجد أمامه إلا التواصل مع الحيوان، ففي رواية «التبر» يفتتح النص بالمقطع الآتي الذي يكشف عن نوع العلاقة بين «أوخيد» و«الأبلق» عندما تلقاه هدية من زعيم قبائل آهجار، وهو لا يزال مهرا صغيرا، يطيب له أن يفاخر به بين أقرانه في الأمسيات المقمرة، ويتلذذ بمحاورة نفسه في صورة السائل والمجيب «هل سبق لأحدكم أن شاهد مهرا أبلق؟»، ويجيب نفسه «لا» هل سبق لأحدكم أن رأى مهرا في رشاقته وخفته وتناسق قوامه؟ «لا» هل سبق لأحدكم أن رأى مهرا ينافسه في الكبرياء والشجاعة والكبرياء والوفاء؟ «لا» هل سبق لأحدكم أن رأى غزالا في صورة مهر؟ «لا» هل رأيتم أجمل وأنبل؟ «لا. لا. لا. اعترفوا بأنكم لم تروه ولن تروه» (٢٠) وهذا الضرب من العلاقة يؤسس لصلة خاصة بين «أوخيد» و«الأبلق»، فالحيوان هو الآخر له شجرة نسب لا تقل أهمية عن الإنسان، وفيما يقع «أوخيد» في حب حسناء، فإن جمله هو الآخر يعشق ناقة. أما

في رواية «نزيف الحجر» [٢١]، فالاندماج يبلغ أقصاه بين الصبي والودان، إذ إن كلا منهما يقع تحت طائلة «مديونية معنى» للآخر، لأنه يمنحه الحياة حينما تدخل لإبعاد شبح الموت، وبخاصة الودان الذي ينقذه وهو معلق على صخرة في سفح الجبل.

يصعب القول إن الكوني، استنادا إلى التمثيل السردي الذي تجلى في رواياته، قدم «مجتمعات هامشية» تعيش على تخوم مجتمعات متماسكة، ذلك أنها تظهر «هامشية» بمقدار كونها مجهولة للمتلقي الذي اعتاد نوعا من التلقي الخاص بعوالم مختلفة، فالجهل بها، نوع من القصور الذاتي، ذلك أن «الثقافة الحديثة» تعتبر حواضرها مركز انطلاق، ومحاور للمعاني، وما عداها أطرافُ لم تندرج في سياق التاريخ، وبالنسبة إلى طوارق الكوني، فالأمر مختلف، فالأصح بالنسبة إليهم هو اعتبار العالم بعيدا عن الصحراء هامشا، أما الصحراء بالنسبة إليهم فهي المركز، ففي قلب ذلك المكان الشاسع، تؤسس بواسطة التمثيل السردي كتلة قيم ضخمة لها رؤاها وتصوراتها للعالم وللحياة، ولها حكاياتها وأساطيرها، ولها نظام قرابة شبه طوطمي. وعلى الرغم من أن الحس التاريخي يكسر الالتفاف الدائري للحياة، ويوجهها توجيها خطيا، فإن «مجتمع الطوارق» الممثل سرديا، له أنساقه المتشعبة في امتدادها، له ميثولوجيا خاصة تتجلى في كثير من تفاصيلها صور شبه ثابتة عن علاقة الإنسان بالطبيعة وعلاقة الإنسان بالحيوان، وعلاقة الإنسان بالإنسان، فالعلاقة بين «الطبيعة» و«الثقافة» حاضرة في صميم العالم التخيلي لروايات الكوني، علاقة تأخذ مرة شكل انفصال عنيف، وتأخذ مرة أخرى شكل اتصال حميم، وهو عالم شفوي التواصل، ما زال يحيا وسط إطار قوامه الدفء الإنساني الذي تتقاطع فيه صور متضادة ومتعارضة من المفاهيم والمنظورات والتطلعات.

٣- التمثيل السردي وثنائية الطبيعي والثقافي

وتمتد الوظيفة التمثيلية التي ظهرت لنا في روايات الكوني، لتؤدي الهدف نفسه في رواية «فساد الأمكنة» [٢٢] لـ «صبري موسى»، والمفاتيح الأولى لذلك تظهر في النشيد الملحمي الاستهلالي الذي تفتتح به الرواية «اسمعوا مني بتأمل يا أحبائي، فإني مضيفكم اليوم في وليمة ملوكية، سأطعمكم فيها غذاء جبليا لم يعهده سكان المدن، أحرك أرغن لساني الضعيف وأحكي لكم سيرة ذلك المأساوي (نيكولا) في ذلك الزمان البعيد،

في بلدة لم يعد يستطيع أن يتذكرها الآن، ذلك الذي كانت فاجعته في كثرة اندهاشه، وكان كل شيء يحدث أمام عينيه، جديدا يلقاه بحب الطفل، لدرجة أنه لم يتعلم أبدا من التجارب!» (٢٣). هذا النشاط الافتتاحي يكشف عن البانوراما الشاملة للفضاء الذي تنتظم فيه الأحداث، وهو «جبل الدرهيب»، حيث تنبثق شخصية «نيكولا». وتنتهي الرواية، وهو يسعى إلى أن يذوب في صخور «الدرهيب» ليتحول إلى جزء منه، فطموحه الأكبر أن يتصهر في الطبيعة، ويندمج فيها بوصفه عنصرا مكونا لنسيجها، كما كان جده الأعلى قد فعل ذلك، حسبما تقول الأسطورة، فهو من هذه الناحية يريد محاكاة الجد الأعلى في مصيره «تلك هي لحظتك التي طالما حلمت بها يا نيكولا قادمة، وما عليك سوى انتظارها صابرا وهادئا، فلا تزعج قدومها بأي حركة، لقد بدأ الأمر بقدميك وساقيك وكفيك وسوف يسري التيبس في ذراعيك ويتسلل منهما عبر جسدك، فيصبح متيبسا، وتذوب كما حلمت في تلك الطبيعة التي سحرتك بروحها الجذابة والوحشية عن الحضر الذي قدمت منه. تتيبس وتصبح صخرة من الصخور في قلب الدرهيب العظيم الذي أعطيته قلبك وعقلك وروحك، تلك معجزة قديمة لا بد أنها الآن تتكرر معك، ألم يحدث ذلك للجد القديم لقبائل البجاة، كوكا لوانكا، حين أعطى عقله وقلبه وروحه جميعها لتلك المغارة المرتفعة فوق الجبل المقدس، حتى أصبح صخرة، تنبت حولها أشجار مقدسة تطاول السحب، تمرح خلالها تلك الكبائش البيضاء الشبيهة بالأرواح وسط المياه العذبة التي تتفجر من الصخور منسابة حول تلك الروح الصخرية المقدسة، تلك هي معجزة الانتماء الحقيقي يا نيكولا، وسوف تتكرر معك» (٢٤).

الرغبة تضع «نيكولا» في موقع الباحث عن حل «طبيعي» لمأساته، فيقع في تعارض مع الحل الثقافي. فـ «نيكولا» محمل بالموروث الثقافي ضمنيا، وفكرة الخطيئة القائمة على وهم سفاح المحارم – وهي فكرة ثقافية – فجرت رغبته البدائية في أن يختار حل الطبيعة، والاتصال بعشيرته الأولى، لأنه وجد نفسه ضحية للثقافة. فثنائية «الطبيعة – الثقافة» تتحكم في مصيره، الطرف الأول منها يغريه بمحاكاة الجد الأسطوري الأعلى «كوكا لوانكا»، والثاني يرده إلى طفل الخطيئة، ابن «إيليا الصغرى»، الذي تتنازعه قوى ثلاث تتباين فيما بينها طبقا لنسق القيم الأخلاقية وموقفه من فكرة الخطيئة. فالطفل بالنسبة إلى «نيكولا» هو ثمرة الخطيئة، وبالنسبة إلى

«أنطوان» ثمرة الرغبة، وبالنسبة إلى «الملك» ثمرة النزوة، وكما اختار «نيكولا» لابنه الوهمي مصيره، وليمة للذئاب الجبلية، ولـ «إيليا» أن تتصاعد روحها من شقوق الجبل، للتحول مطرا مدرارا يطهر كل شيء، فإنه اختار لنفسه، تحقيق الرغبة الكامنة فيه - التي يغلب أنها قادته من دون وعي إلى الدرهيب، ليلتقي رمزيا بالجد الأعلى «كوكالوانكا» - في أن يكون صنما طبيعيا مقدسا كأن «الطبيعة» هي المطهر لكل خطيئة «ثقافية»، فتلك الرغبة تغير الوضعية النهائية لـ «نيكولا» الذي لا وطن له، ولا ينتمي إلى شيء، وليس ثمة معنى لحياته مثل ذلك الإغريقي القديم «سيزيف»، فذوبانه في صخور الجبل يحقق له الإحساس بالانتماء إلى مكان ما، لوقف رحلة التشرد التي قادته من روسيا إلى تركيا إلى إيطاليا، وأخيرا إلى جبل الدرهيب في مصر.

هذا التعدد في المستويات الدلالية يضفي على الرواية أبعادا خصبة من المعاني التي تتصل بالطبيعة والثقافة في وقت واحد. يدرج «نيكولا» نفسه في نظام الطبيعة، فأفعاله في عمق الجبل وعلى سفوحه وبين أوديته، تظهره قديسا طبيعيا، فالراوي يؤكد أن أمه أعطته اسم قديس قديم. بيد أن التعبير الفعلي عن نزوعه الطبيعي يتكشف من خلال علاقاته بالآخرين، وعلاقته بنسق ثقافي محدد. السرد يضع «نيكولا» بين فئتين، وإحساسه بالانتماء إلى إحداهما دون الأخرى، يحسم ميوله الطبيعية. تتكون الفئة الأولى من إيسا، وعبد ربه كريشاب، وأبشر، وهم طبيعيون بامتياز. والفئة الثانية تتكون من مجموعة شبه هلامية لها أسماء ورغبات، ولكن ليس لها ميزات وخصائص جوهرية منها: الخواجة أنطوان، وإقبال هانم، والملك، وهم قادمون من «القاهرة» يفتخرون بمظاهر ثقافية معينة، ويحرصون على الاتصال بها، قوامها المتعة، والرغبة العابرة، واللذة السريعة، المتعجلة، وهم يمثلون نسقا ثقافيا خاصا. ومع أن «نيكولا» قادم من خارج عالم هاتين الفئتين، فإنه يجد نفسه أكثر اتصالا بعالم الفئة الأولى، ذلك أن التراسل الشفاف فيها يوافق رؤيته ومنظوره، فيما لا يجد سببا داخليا للانتماء إلى الفئة الثانية. وفي الوقت الذي تظهر فيه «إيليا الصغرى» في الأفق، لتجري مصالحة رمزية بين العالمين، تكون فئة «الثقافة» حطمت براءتها باغتصاب ملوكي دفعت الصبية إليه بيسر وسلاسة، فكأنها تتزلف إلى ذلك العالم دون أن تعي مصيرها.

يقع الالتباس التراجيدي، حينما يستيقظ «نيكولا» من كوابيسه، وهو شبه غائب عن الوعي، يلاحقه حلم بأنه يسافح ابنته، في وقت تكون هي قد أعيدت إليه إثر الاغتصاب الملكي، فإذا هو، بفعل غياب القرائن لديه، ينسب اغتصابها إليه، لأنه فعله في حلمه، ويقوده إحساسه العميق بالإثم إلى الشعور بالخطيئة، فيما يتكتم الآخرون حقيقة ما جرى في حلمه، فيما يتكتم الآخرون حقيقة ما جرى لـ «إيليا». وعلى هذا يتغلب الوهم على الحقيقة، تتغلب الثقافة على الطبيعة، ولكي يعيد «نيكولا» الأمور إلى بيعتها، لم يكن أمامه إلا سلسلة من القرارات المهلكة: حمل طفل الخطيئة وتركه وليمة للذئاب، الاختباء بالجبل، المشاركة في احتجاز «إيليا» وراء الصخور، ثم موتها، وأخيرا البقاء وحيدا في أطلال المنجم يعذب نفسه يوميا بحرق جسده على الصخور السوداء الملتهبة، وهو يعب «الأسبرتو الأحمر» تجرعا حالما بموت نوع من الفناء والاتحاد بالجبل الذي أمضى فيه خمسين عاما، في إصرار لتحقيق رغبته بأن يكون حجرا مقدسا مثل جده الأول، فكأن كل مقدس فيه بذرة إثم، وهروب من خطيئة، ولجوء إلى الطبيعة.

وجد «نيكولا» نفسه ينفصل عن سلالته لأسباب ثقافية، لكنه يعيد اتصاله بها أخيرا لأسباب طبيعية، هي السلالة المهاجرة «قبائل البجاة» أقدم شعوب أفريقيا الذين جاءوها من آسيا .. أقارب نيكولا وأصهاره القدامى .. الذين يرجح الرواة في الغالب من سلالة كوش بن حام، الذين هاموا على وجوههم بعد الطوفان [٢٥]. إلى هذه السلالة ينتمي «إيسا» وابنه «أبشر»، ولهذا فعلاقة «نيكولا» بهما علاقة دم. فكما يتصل «إيسا» بـ «كوكالوانكا» ليبارك سبيكة الذهب، فإن ما كان يحلم به «نيكولا» هو أن يتبارك بذلك الجد، وأن يفنى فيه ... ليماثله ويطابقه، يتخلص من منفاه، بعد أن عثر على سلالته في قلب الطبيعة. يبرهن مصير «نيكولا» على قضية مهمة: غياب «الثقافة» ورموزها في النص بحيث لا يشار إليهم بعد موت «إيليا». وحضور طاغ لـ «الطبيعة» فيها يفتتح النص، وبها يختتم. وبين تلك البداية وتلك النهاية تنحبس ذكريات «نيكولا» المتوهجة لتستدعي شذرات من وقائع حدثت خلال نصف قرن بين صخور الدرهيب، فينظمها السرد على نحو متعاقب أحيانا، وعلى نحو متداخل أحيانا أخرى.

يسهم التمثيل السردي في إضاءة المسار المتحول لشخصية «نيكولا»، وتتعدد صيغ السرد، طبقا للموقف والحالة اللذين يكون فيهما «نيكولا»، فتتناوب الصيغ بين الموضوعية العامة المسندة إلى راو عليم يشمل بمنظوره

عالم «نيكولا» وخلفياته، وذاتية تكشف من الداخل ما يعتمل في داخل الشخصية من أفكار، وتتخلل ذلك صيغ خطابية، يخاطب فيها «نيكولا» نفسه، أو يخاطبه الراوي حينما تتأزم المواقف، ويجد البطل نفسه بإزاء حيرة وقلق عميق [٢٦]. هذا التنوع يوافق الحالة النفسية للشخصية، وينسجم مع الحالة التأملية لها من جانب، ووصف الفضاء الذي يحتوي أفعالها من جانب آخر. ولكنه يبرز أهمية الطبائع الأولى التي تستأثر بالاهتمام أكثر من الانتماءات الثقافية، وهو أمر نجد له تجليات أكثر أهمية في رواية «المسرات والأوجاع» لفؤاد التكرلي، حيث يظهر مستوى أكثر تعقيدا في تعدد المرجعيات التي تتحكم في الأحداث ومصير الشخصيات.

٤ - التمثيل السردي وتعدد الطبائع والمصائر

يقوم التمثيل السردي في رواية التكرلي [٢٧] بوظيفة كشف التاريخ الأسري بوصفه خلفية توجه سلوك الشخصية الرئيسة فيها «توفيق سور الدين»، واستجلاء الأبعاد الداخلية السلوكية والغريزية لتلك الشخصية. مصائر الشخصيات مرتبطة في هذه الرواية بالطبائع؛ فهي منقادة لطبائعها، أكثر مما هي خالقة لمصائرها، ويمكن اعتبار شخصية توفيق سور الدين أنموذجا يبرهن على هذه الفكرة التي تختفي حينا في تضاعيف النص، لكنها تظهر في أحيان أخرى باعتبارها قضية تستأثر باهتمام توفيق سور الدين حينما يبدي ملاحظات «نقدية» حول الكيفية التي تبنى بها شخصيات بعض الروايات التي يقرأها، وإذا انتظمت تلك الملاحظات في سياق تفسير سلوك الشخصيات، كما يرى ذلك توفيق سور الدين، فإن الخلاصة النهائية لهذه الفكرة المحورية تتكشف تماما من خلال بناء الرواية التي تحرص في جزء كبير منها على إضاءة الخلفيات الوراثية للشخصية، وهي خلفيات تنتهي إلى أصول طوطمية غامضة تتصل بالقرود إلى درجة ينظر فيها إلى عشيرة» «آل عبدالمولى» بوصفها سلالة قردية، فالحارة المغلقة التي يعيشون فيها، ويتوالدون من دون ضوابط معروفة، تسمى بحارة القرود (دربونة الشوادي)، والجد الأكبر للسلالة «كان معروفا بجسده القصير المتين، وبخلقته الغريبة، فهو أقرب إلى القرد منه إلى الإنسان، هذا الانتساب الطوطمي الوراثي يجد صداه بوضوح في نسله» «كان أبناؤه من بعده وأبناء أبنائه صورا مشوهة أو محسنة قليلا من هذا النموذج الباهر» [٢٨].

وعلى الرغم من أن «سور الدين» الابن الثاني لـ «عبدالمولى» الذي به تختتم سلالة الأبناء المباركة (سمر الدين، منصف الدين، راية الدين، كمال الدين، لطف الدين، ممتاز الدين، سيف الدين، سور الدين) يضل عن السلالة، ويخرج عليها بالزواج من امرأة غريبة عنها، فإن ابنه توفيق المهجن من خليط يوصله من ناحية الدماء بالسلالة، ومن ناحية الشكل بالأم التي اقتحمت أسوارها، يبقى أسير الطبع الذي ورثه عن السلالة الطوطمية، فحياته إلى النهاية إنما هي تجليات رمزية للطبع الغريزي لسلالة تماثل القرود في اشتباكها العنيف والمستمر بالجنس الذي يأخذ مظاهر شبقية حادة لا يقصد منها الإثارة المباشرة، إنما الوفاء للطبع، وكأن الفكرة الضمنية التي يريد النص، على نحو غير مباشر، بلورتها، هي أن لعنة السلالة المنكفئة على ذاتها تلحق أولئك الذين اختاروا التمرد عليها، وتتضمن وجهين؛ أولهما الانهماك في لذة غير ممتعة كتعبير عن ذلك الطبع الغريزي في عالم بدأ يكيف الغرائز، ويحول مسارها، ويقمعها ضمن سلالم متنوعة ومتدرجة من الأخلاقيات والقيم، وفي هذه الحالة سيظهر الانهماك بوصفه شذوذا عن قاعدة، إذ ليس ثمة أمل في العودة إلى طبيعة الأشياء بفعل الأنساق الثقافية التي جرى قبولها والتواطؤ عليها. وكنتيجة لهذا الوجه يظهر توفيق معذبا ومنشطرا على نفسه، لأنه ينتمي في آن واحد إلى نسقين متعارضين: الطبيعة ممثلة بالسلالة والثقافة ممثلة بالميول الفردية. وثانيهما الضياع والضلال والتشرد، فمن يجرؤ على انتهاك عالم السلالة، بالخروج عليها، لا يجري فقط إبعاده والتخلي عنه، وتركه وحيدا يواجه عالما مغايرا، إنما معاقبته والاقتصاص منه؛ فتوفيق لم يجر الاستغناء عنه فقط، بوصفه عنصرا تمرد على السلالة، من خلال العمل والعلاقات الاجتماعية الأخرى والشكل الخارجي والشاذ بالنسبة إلى السلالة، إنما جرت معاقبته بعنف وقسوة بالغين، من دون أن تتكشف الأسباب الكاملة وراء ذلك، وعلى هذا، فكأن ثمة مخططا قدريا غامضا يحكم علاقات الشخصيات فيما بينها وفيما بينها والعالم الخارجي.

في الوقت الذي تترتب فيه مجموعة أسباب تفضي إلى إخراج توفيق من السلالة، تعمل مجموعة أسباب أخرى، بطريقة غير مكشوفة للاقتصاص منه ومعاقبته، ذلك أن دفء العلاقات منحصر بين عناصر السلالة المنكفئة على ذاتها، العناصر الصافية والنقية التي تحرص على ألا تخترق أسوارها الخارجية، ولا تلوث دماؤها، أما البرود والالتباس فمع العناصر المهجنة. وطبقا

لمنظور توفيق – وهو المنظور الذي من خلاله يتشكل معظم العالم التخيلي للرواية من خلاله – فعالم سلالته غامض، وسديمي، وشبه بدائي، ومستغرق في علاقات ولاء معتمة، فلا تمايز بين مكوناته، وهو مخلص لنزوعه الطبيعي والغريزي الذي يتهرب من «عالم الثقافة» إلى عالم «الطبيعة». وفي نهاية المطاف، إن خروج توفيق من عالم السلالة يعني خرقا للانتماء الطبيعي. الصراع المباشر والضمني بينه وبين أطراف السلالة، وهو يأخذ وجوها عدة كالنبذ، والإقصاء، والاستبعاد، والاحتيال، والاستيلاء على الإرث، ثم التهديد والضرب والتجويع، إنما هو تعبير عن رغبات متضادة ومصالح متعارضة، فانتقال توفيق إلى عالم «الثقافة» يعتبر خيانة لـ «عالم الطبيعة» ورفضا له، وتشويها لعلاقاته السرية، والتراسل بين هذين العالمين ينبغي أن يظل متعطلا، ولهذا تبدو محاولة توفيق يائسة ومنقطعة عن سياقها، ولا تنطوي على قدرة وفاعلية، فهو لا يفشل فقط في مهمته، إنما هو «عقيم» غير قادر على توريث وعيه ورغبته للآخرين، كما هو الأمر بالنسبة إلى أفراد السلالة الذين يتناسلون ويتزاوجون ويتضامنون في عالم يصعب اختراقه، حينما تنحبس السلالات في عالمها الضيق والرتيب، تصطنع سلطة تحول دون اختراقها.

يكشف التمثيل مأزق الازدواج الداخلي لتوفيق، فقراءاته وتأملاته تجعله ينتمي إلى عالم، وسلوكه وممارساته تدرجه في الانتماء إلى عالم آخر، ولم يستطع أبدا أن «يوفق» بين العالمين، ويحل التعارض القائم بينهما، ولهذا عاشهما معا، فهو مخلص لطبائعه وغرائزه، ما دامت تشبع، وبذلك يتصل بسلالته، من دون أن يكتشف سر التمايز والاختلاف بين النساء اللواتي يشبعن رغبته: أديل، كميلة، فتحية، أنوار، وهن جميعا لا ينتمين إلى سلالته، وجميعهن يصبن أو يتعرضن لأضرار يتصل جانب منها به، فهو كراغب مدفوع بغريزة الطبع الموروث من سلالته يجد نفسه معهن جميعا من دون أن يكون قادرا على اكتشافهن، فلذته تنبثق من الطبع وليس المشاركة، وهن اللواتي كن فقط قادرات على تحديد العلاقة معه أو تنظيمها، إعلان البداية وتقرير النهاية: كميلة في زواجها وطلاقها منه، أديل في حبها له وابتعادها عنه، أنوار في امتناعها عن الاتصال الفعلي به، وفتحية في قبولها ورفضها وصدودها، فالمرأة بالنسبة إلى توفيق كانت فقط موضوعا للرغبة، ولم تفلح ثقافته وكتاباته و«النماذج الروائية» التي تأثر بها، في تحويلها إلى آخر مشارك، بالمعنى الكامل للشراكة، فهو من هذه الناحية أكثر انتماء إلى سلالته من الانتماء إلى النساء

اللواتي ارتبط بهن، ثمة بون شاسع بين عالمه الجسدي وعالمه الذهني. العالم الأول بالنسبة إليه عالم أولي، فيما الآخر ثانوي، ولأنه أشد اتصالا بالأول لم يعرف الرفض والاحتجاج إلا في أضيق الحدود، وبدا كأن خروجه على السلالة جاء بسبب هجنته، أكثر مما كان اختيارا قرره بوعي، بحيث يصعب التحديد بدقة كاملة، فيما إذا كان لفظ من السلالة، أم أنه وجد نفسه خارجها، بعد أن اندرج في «عالم الثقافة».

تتضمن الرواية أكثر من إشارة تبرهن على أهمية الطبائع والغرائز، ليس فقط كموجهات ومحفزات لأفعال الشخصيات، إنما كشروط فنية لبناء الشخصية الروائية الناجحة والسوية، ففي اليوميات التي يدونها توفيق عن حياته، وعلاقاته، وقراءاته، يحلل كثيرا من النصوص الروائية، ويقدم أحكاما «نقدية» حولها، تكشف عن منظوره للشخصية الناجحة وقواعد بنائها، ومن ذلك أنه يرى نقصا واضحا في بناء شخصية «سانين» وشخصية «ميرسو». وعلى الرغم من تعلقه بالشخصية الأولى، وعدم ارتياحه للثانية فـ «الأول» أكثر حيوية وإنسانية وأقدر على الإقناع من الثاني، إلا أن الاثنين ناقصان فنيا، نقصا معيبا لا يطاق، فلا الكاتب الروسي ولا الفرنسي بينا كيف ولا بأي طريقة وعبر أي نوع من التجارب الشخصية وردود الفعل، شكلت ونحتت دواخل هذين البطلين الباهرين، ولا كيف تسنى لهما الوصول إلى هذا المستوى الإنساني الخاص جدا، ففي اعتقادي أن القضية المركزية في هذه الشؤون، هي السبيل والكيفية السلوكية، لا النتائج وما بعدها [٢٩]. هذه الفكرة تلاحقه في قراءاته، فهو لا يتقبل الاختبارات إلا استنادا إلى ظروف الحياة، إذ ليس ثمة مقبول بالنسبة إليه، يقوم على وعي ذهني مباشر، إنما لا بد من تدرج يكشف عن ظروف الحياة والطبائع وصولا إلى الهدف المنشود، وفي هذا السياق يبدي تحفظا مماثلا على الكيفية التي بنيت فيها شخصية «بازاروف» في رواية «الآباء والبنون» لـ «تورجنيف»، فيعلق قائلا «كنت متطهرا بحزني على موت بازاروف هذا الشاب العدمي الساذج، وبعدما عدت ليلا، إلى بيتنا المظلم الخالي، بقيت أفكر في هذا البطل ومصيره، أحسست بأن عنصرا مهما، في نظري، ينقصه أن الرواية مبنية بشكل مريح ومن دون تعقيد، غير أن المؤلف لم يوضح، أو يصور، كيف صار بازاروف عدميا وعن أي طريق، أعني ضمن أي ظروف حياتية، وتحت تأثير أي أفكار أو تجارب وتأملات انقلبت مكوناته الذهنية وتغيرت، هذه قضية حيوية كبرى بالنسبة إلى الشخصية بقيت مهملة [٣٠].

ويمكن أن نردف ذلك بمثال ثالث يقوي هذه الفكرة الحيوية في رواية «المسرات والأوجاع»، وهو خاص هذه المرة بـ «ديستوفسكي» فتوفيق يعجب بالأمير «ميشكين» في رواية «الأبله» لأنه خرج من تحت يد ديستوفسكي على الخلقة التي صنعته الطبيعة عليها، ولا مجال للسؤال، كما هي الحال بالنسبة إلى ميسو كامو، كيف صار هكذا بهذه الصفات والأفكار [٣١]. وهذا يقوده إلى اعتراض جوهري بخصوص شخصية «راسكولينكوف» في رواية «الجريمة والعقاب». فيقول: إن في تلك الرواية خطأ جسيما، فشخص مثل راسكولينكوف ينتهي - بإدراكه هو ووعيه وأحاسيسه الإنسانية العالية - إلى إنزال العقاب بنفسه، هذا الشخص لا يمكن أن يقدم على جريمة قتل، لا يمكن، لا يمكن، لأن مكوناته الذاتية تجعله عاجزا عن ذلك تماما، ولهذا فهذه الرواية منهارة من الأساس، ويحيرني أن تبقى مقروءة إلى حد الآن. لعل السبب يعود إلى قابلية المؤلف المذهلة للالتفاف حول القارئ ورمي بصيرته الداخلية بعشرات التفاصيل والأعذار غير المقبولة، بحيث يعطل عقله وحاسته للتمييز [٣٢].

تقدم هذه الأحكام النقدية سلسلة متصلة من الملاحظات الخاصة ببناء الشخصية النموذجية في الرواية طبقا لمنظور توفيق، الذي يعتبر من هذه الناحية مؤلفا ضمنيا يتوسط بين المؤلف والراوي، والفكرة الجوهرية المستخلصة من تلك الملاحظات هي: أن الشخصية الروائية ينبغي أن تتقيد بالممارسة السلوكية والطبعية التي تكون عليها، وهذا يقتضي أن يهتم الكاتب بوصف حياتها وتجربتها وطبائعها والوسط الذي تعيش فيه، لتكون أفعالها بمنزلة النتائج النهائية لتلك التجربة الحياتية، وطبقا لهذا التصور فإن شخصيات تغيب عنها تلك الشروط تعتبر بشكل من الأشكال منقوصة، لأن أفعالها غير مسوغة، وقراراتها لا تستند إلى خلفيات محددة، كما هو الأمر بالنسبة إلى «سانين» و«ميرسو» و«بازاروف» و«راسكولينكوف»، والأخير على وجه الدقة يبدو غير مقنع لأن ثمة تعارضا واضحا بين وعيه وفعله، فمن يكون واعيا مثله لا يمكن أن يقترف جريمة قتل كجريمته، والبديل لكل ذلك هو الأسلوب الذي بينت فيه شخصية «ميشكين»، فقد جاءت على الخلقة التي صنعتها الطبيعة عليها.

تكرار هذه الملاحظات سيفضي إلى تثبيت النتيجة الآتية: الأفعال التي تقوم بها الشخصيات لا بد أن تخضع لنسق محدد من السلوك والنتيجة، فلا يمكن القيام بفعل ما إلا إذا استمد معناه من أساس يتصل بطبيعة

الشخصية، أو تجربتها الحياتية والسلوكية، ومعروف أن هذه الفكرة شاعت في الأدب الفرنسي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر على يد «سانت بيف» ودعمت من عالم الأحياء «كلود برنار»، وسرعان ما أخذ بالفكرة الروائي «إميل زولا»، فكتب حولها كتابه «الرواية التجريبية»، ثم كتب معظم رواياته في ضوء هذه الفكرة، ومؤداها أنه ينبغي على الروائي أن يتخذ، كنقطة بداية لروايته، حدثا اجتماعيا أو فرديا مثيرا للانتباه أو العبرة، وأن يبتكر حوله موقفا يمكن اعتباره بمنزلة فرضية عامة، وأخيرا أن يحرك الأحداث المكونة لهذا الموقف حتى نهاية الحبكة الروائية بشكل يظهر التجارب الحقيقية للإنسان في المجتمع. ومن مميزات هذا الأسلوب في تركيب الشخصيات الأدبية أن يركز على إبراز القوى الخارجية الضاغطة على الإنسان، سواء أكانت اجتماعية أم طبيعية، كما أنه يبرز القوى الدفينة في النفس التي توارثها الإنسان عن أسلافه، والتي تحدد مقدار تحكيمه للعقل ومسؤوليته الأخلاقية (٣٢).

من المعلوم أن نهضة الرواية الحديثة منذ مطلع القرن العشرين قامت - وبخاصة إنجازات رواية تيار الوعي عند جويس، وبروست، وفولكنر، وفرجينيا وولف، التي خلخلت الأنظمة التقليدية للسرد - على نقض هذه الفكرة، فقد حلت العلاقات السردية بين الأحداث والشخصيات محل العلاقات السببية - المنطقية. وبدأت الرواية تبتدع ضروبا كثيرة من العلاقات السردية بين العناصر الفنية، وتوارى المفهوم الذي أشاعه «زولا». وعلى الرغم من ذلك فإن رواية «المسرات والأوجاع» تسعى، سواء ببنائها العام، وبناء الشخصية الرئيسية فيها، أو بالآراء التي تتضمنها حول البناء السليم للشخصية الروائية إلى إعادة الاعتبار لتلك الفكرة، إلى درجة أن شخصية توفيق تظهر كأنها تمارس أفعالها، وبخاصة الجنسية منها، بإيحاء مباشرة من الانتماء إلى سلالة بشرية - قردية، فهو الوارث الطبيعي لتلك السلالة، ومهما عملت الثقافة على تكييف تلك الطبيعة وتحويرها، فإنها تظل بمنأى عن المساس بالطبع، ولعل هذا يفسر سلوكه الجنسي، بما في ذلك الأوضاع التي يتبعها في ممارساته، والتي يحيل بعضها على ممارسات القرود، وفيما يخص هذه القضية ينتمي النظام الدلالي العام المنبثق من العالم التخيلي إلى الفكرة القائلة بثبات الطبائع، وهي فكرة نقضتها الكشوفات الحديثة. إن الإخلاص للطبع الموروث، وأحيانا لجملة الظروف التربوية الأولية التي تشكل نسيج رؤية الشخصية، لا يقتصر عند

فؤاد التكرلي على رواية «المسرات والأوجاع»، بل هو يكاد يكون ثابتا من ثوابت العوالم السردية - الدلالية في رواياته، إذ يظهر في رواية «الرجع البعيد» ويتبلور في «خاتم الرمل»، وذلك قبل أن يترسخ في «المسرات والأوجاع»، فشخصية «هاشم» في «خاتم الرمل» تظل عاجزة عن الاندماج في عالم الأسرة والمجتمع لأنها ورثت نوعا من القلق الذي صاحب نشأتها، وهو قلق أدى إلى تنميط سلوكها بين التعلق المرضي بالأم «سناء» وعداء الأب، فهو يعزو وفاة أمه إلى تسلط أبيه وقسوته، فتظهر صورة الأب، وهي ملتبسة ومشوهة في وعي «هاشم»، وهذه الفكرة تسمم علاقاته بالآخرين، والمقطع الآتي يكشف صورة الأب في وعي الابن «لم يكن - هذا الرجل- إلا إنسانا عاديا ذا مواصفات أقل ما يقال إنهامثبطة. لا طموح حقيقيا. لا خيال، لا فكر واسعا. لا خصب نفسيا. لا موهبة عقلية. لا هوايات مطلقا. لا تطلع إنسانيا. لا عواطف دائمة. وهو بهذه المزايا اللافتة للنظر، رجل محترم من قبل أفراد مجتمعه، لا يحوز احترام زملائه القضاة فحسب بل يتمتع بمهابة كبيرة بين بقية الناس أيضا. فإذا تبرعنا بإضافة بعض العقد الاعتيادية إليه (عقدة النقص المتأتية من شكله وقصر قامته، العقدة الجنسية بالتأكيد، عقدة الوظيفة والحرص عليها، عقدته أمام المال) وأهمها وربما أكثرها عمقا وتدميرا للذات، عقدته الزوجية، أمكننا أن نتصور أن إشارتي إلى خوارق الطبيعة بشأن التفاهم معه، لم تكن إشارة بغير أساس» (٣٤).

والحق فإن الراوي - البطل معبأ بالشكوك تجاه جميع الشخصيات الأخرى، باستثناء الحنين الذي يأخذ شكل التعلق الغامض بالأم، فالآخرون أعداء ولا يمكن الاطمئنان إليهم، بما في ذلك الخال الذي كان من أقرب الناس إلى هاشم، وهذا الإخلاص لنزوع داخلي متصل بالطبع أكثر مما هو متصل بالتفاعل الإيجابي مع الآخرين، هو الذي يحدد مصير «هاشم» سواء أتعلق بالأمر بالعزلة والتآكل الداخلي، أم بالاستسلام المريع لأولئك الذين يطاردونه، وينتهي الأمر بقتله، فهاشم نظير توفيق سور الدين، فكلاهما بفعل الانصياع والامتثال لقوى داخلية متصلة بالطبع والسلوك، يدفعان إلى مصائر لم يستطيعا إلا تقبلها، والامتثال لها بوصفها نهايات طبيعية حتمية ليس إلا، ولكن لنظل مع هذه الظاهرة في رواية «المسرات والأوجاع» لأنها تنطوي على مستندات مهمة ودالة. والتعبير عن ذلك التصور اقتضى أمرين أساسين ظهرا بوضوح في الرواية؛ أولهما حرص المؤلف على عقد فصل أول، يمكن اعتباره

فصلا تاريخيا تعقب فيه تاريخ سلالة «آل عبدالمولى» لمدة تقارب مائة سنة باعتبار أن الأبناء الذين ذكرناهم ولدوا وتزوجوا قبل الحرب العالمية الأولى، باستثناء «سور الدين» الذي يتزوج خلالها في عام ١٩١٧، أما ظهور الأب «خانقين» فيفترض أنه كان في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وربما تبدو هذه الملاحظة غير ذات أهمية في سياق التحليل هنا، لكنها غاية في الأهمية بالنسبة إلى الرواية، ذلك أن المؤلف يشير بوضوح إلى أنه يكتب تاريخ أسرة عبدالمولى (٣٥).

تفهم أهمية هذا التتبع الخطي للسلالة القردية، حينما تتكشف طبيعة الغاية التي تحكم بناء الشخصية، فذلك التاريخ إنما يضيء التجربة الحياتية، ويكشف طبائع السلالة، ويكون خلفية تضيء سلوك الشخصيات، بحيث لا تبدو متناقضة أو غير ذات ماض خاص بها، وهو الأمر الذي أعترض عليه حينما فحصت شخصيات مثل «سانين» و«ميرسو» و «بازاروف»، مع الأخذ في الاعتبار أن هذا الفصل التمهيدي المطول الذي غطى حقبة زمنية طويلة، قدم بأسلوب السرد الموضوعي الذي هدف إلى تنزيل موقع السلالة في التاريخ والبنية الاجتماعية. وثانيهما هو التعطش الغريزي المستمر الذي لا يكاد يشبع عند توفيق، والذي عبر عنه من خلال علاقات جنسية متعددة، دون اهتمام جدي بتمايز النساء، فالأمر الذي يستأثر بالاهتمام الرئيسي هو السعي لإشباع رغبة متواصلة، ومتجددة، وغير مثمرة، تؤدي إلى الإنجاب الذي يوصله بالسلالة. هذا الميل يكشفه تركيز المؤلف الواضح أن تلك السلالة متحدرة من أصول قردية أو شبيهة بالقرود، والنص في خلاصته الدلالية النهائية يتماثل مع فكرة «زولا» فيما يخص الحدث، والفرضية، ثم البرهنة عليها. ولا يجري ذلك بمعزل عن التطورات التي تؤثر في الشخصية، سواء كانت أسرية ضيقة أو اجتماعية عامة، وبخاصة الظهور الكاسح والملتبس والعنيف لشخصية «سليمان فتح الله» الذي يمكن إدراجه في ثنايا النص بوصفه رمزا لظهور فئة - وليس طبقة - استأثرت من دون جدارة بكل شيء، بما فيها المكانة، والسلطة، والسيطرة على الآخرين، واستبعادهم، كما حصل مع توفيق سور الدين الذي تقبل ذلك بنوع من البرود واللامبالاة، فالإخلاص للطبع الأول يحول دون أن يبدي احتجاجا ملموسا، ولا استشعاريا عميقا لخطورة القادمين الجدد، الذين يحيلون كل شيء إلى خراب، ما دام قادرا على الاتصال الضمني بسلالته رمزيا، أي قادرا على التعبير عن انتمائه الطبيعي إلى تلك السلالة من

خلال الانهماك في ممارسات تحجب عنه خطورة التغيرات التي تأخذ بعدا أيديولوجيا صرفا، يفضي إلى انهيارات شاملة على مستوى الحياة، فسليمان فتح الله متصل بمنظومة أيديولوجية مغلقة، كاتصال توفيق سور الدين بسلالته الغامضة. كلاهما، وبطرق مختلفة يصل بسبب العمى، وغياب الوعي الأصيل، إلى النتيجة نفسها.

ومن أجل تأكيد هذا الأمر ينعطف السرد من صيغته إلى صيغته المباشرة، فرؤية توفيق لعالمه ولنفسه ولسلوكه تترتب ضمن منظور ذاتي يأخذ شكل يوميات متناثرة في دفتر لا يستأثر حتى باهتمام صاحبه نفسه، فهو يضيع أكثر من مرة، ويُعثر عليه بصدف محضة بين بقايا الصحف العتيقة، فرؤيته منحسرة، غير فاعلة، انكفائية، ولا يراد منها سوى تقييد مجموعة تجارب، وانطباعات، وملاحظات، كجزء من تاريخ شخصي ينتسب إلى مكان وزمان، ولم تتطور أبدا إلى نوع من التحليلات والاستبصارات العميقة للمتغيرات الكبيرة التي تقتحم عالمه، وبخاصة الحرب، الأمر الذي أظهر البعد الامتثالي للشخصية، وغياب الفعالية الذهنية المتوقدة، وهذا الأمر هو الذي جعلها تتقبل كل شيء بوصفه حتمية مقررة. على أن ذلك لو حصل سيكون ضد الفرضية التي يريد النص البرهنة عليها، وهي انسياق الشخصية وخضوعها للقوى الخارجية الضاغطة، وللرغبة الداخلية المعبرة عن الانتماء الطبيعي أكثر مما هي معبرة عن الانتماء الثقافي.

ه - مسارات السلالة: شجرة الفهود الطوطمية

الاعتكاف على السلالة، والتفكير في صونها من الأخطار الخارجية، ثم انبثاق نوع من التمرد الذي يفتتها من الداخل، بسبب التنازع بين الطبيعي والثقافي، له نظائر في الرواية العربية، منها ما نجده عند نجيب محفوظ في «أولاد حارتنا» وفي «ملحمة الحرافيش»، ويظهر واضحا في رواية «شجرة الفهود» لـ «سميحة خريس» بجزأيها «تقاسيم الحياة» [٣٦] و«تقاسيم العشق» [٣٧]، فالتمثيل السردي يشكل لوحة تفصيلية متعددة الأبعاد لتكون سلالة «الفهود» وانحلالها طوال مدة تقارب قرنا من الزمان، وعلى خلفية من الأحداث التاريخية التي لا تقيد البعد التخيلي للنص، إنما تحدد الإطار الزمني العام لأحداثه، والتماثل بين العلاقات الأبوية المغلقة في سلالة القرود، والعلاقات الأبوية في سلالة الفهود لا تخفى في روايتي التكرلي وسميحة

خريس، ففيما تعنى الأقسام الأولى من الروايتين بتكون السلالة مستعينة بالسرد الموضوعي لترسم الأبعاد الكاملة لعملية التكون والنشوء، فإن الأقسام الأخيرة منهما، حيث ينصرف الاهتمام إلى أفول تلك السلالة وانحلالها، يستخدم السرد الذي في انعطافه، واضحة الدلالة للتعبير عن استئثار الجانب الفردي للشخصيات بالاهتمام، فتغير صيغة السرد والمنظور يضع حدا لمرحلة، ويدشن لمرحلة جديدة.

السرد الموضوعي في «تقاسيم الحياة» يوافق عملية التشكيل الطبيعي لسلالة الفهود، فمحوره شخصية «فهد الرشيد» بأفعالها وعلاقاتها الهادفة إلى تكوين سلالة خاصة، لها هويتها التي تميزها بين السلالات، أما السرد الذاتي في «تقاسيم العشق» فهو أكثر قدرة على استبطان الميول الفردية الداخلية، ونزعات التمرد، والخروج، والاحتجاج التي تظهر في جيل الأبناء والأحفاد، حينما يشعرون بضيق الإطار الذي تترتب فيه شؤون سلالة الفهود، فذلك الإطار يحدد الاختيارات، ويرسم المصائر، ويضبط نمط العلاقات، وسيتعارض مع الرغبات والرؤى الجديدة التي تقتحم عالم السلالة بفعل المتغيرات الخارجية. وانفلات السرد من صيغته الموضوعية إلى الصيغة الذاتية هو استجابة لحالة الانهيار في تاريخ الفهود، وعليه فرؤية «فريدة فهد الرشيد» تحدث انقلابا جذريا، ليس فقط لأنها رؤية ذاتية أنثوية مهمشة في النسيج الذكوري للسلالة، تجد لها مكان الصدارة في التعبير السردي عما آل إليه الفهود، وإنما لأن نسق الأحداث ينعطف إلى ناحية مختلفة عما كان عليه الأمر في «تقاسيم الحياة»، فثمة احتدام حار في العلاقات بين الشخصيات بعد وفاة الجدة «فريدة» والأب «فهد»، وهما اللذان دشنا الأساس الأول للسلالة، وهذا فجر نزوعا ذاتيا للبحث عن أنماط خاصة من العلاقات بعيدا عن تقاليد السلالة، وموروثها الأسري ذي السمة الأبوية.

يتوازى في «شجرة الفهود» مكونان أساسيان، المكون الذكوري الذي يبدز بـ «فهد»، وينتهي بـ «فهيد» الابن الأخير الذي يختار «أمريكا» أرضا لأحلامه، وبين «فهد» الأب الذي لا يشغله إلا هاجس تكوين سلالة فهود على هضبة صغيرة إلى جوار مدينة «إربد» الأردنية، و«فهيد» آخر أبنائه الذي يذهب إلى أمريكا نافضا يده عن السلالة الآفلة، ثمة وقائع وتصورات كثيرة ومختلفة ومتناقضة تفضي إلى هذه النتيجة، والمكون الأنثوي الذي يبدأ بالجدة «فريدة» الأولى، وينتهي بالحفيدة «فريدة» الثانية، الجدة التي أسهمت بصورة مباشرة

في كل شيء خاص بتكوين الفهود، والحفيدة التي فضحت برؤيتها الاستبطانية العميقة طبيعة الاختزالات والإقصاءات، والأنانيات السائدة في تلك السلالة. وهذان المكونان يشكلان عماد السلالة، فسيادة المكون الأول يؤدي إلى تكوينها، وسيادة الثاني يقود إلى انحلالها، ولا يراد من إبراز هذه الحقيقة وتأكيدها، إصدار حكم قيمة بصدد الأبعاد الخارجية لمكونات الذكورية والأنثوية، فالأمر هنا يقتصر على العالم التخيلي الذي ينبثق من نص رواية «شجرة الفهود»، فما يلاحظ أن القسم الأول من الرواية يكاد يسيطر عليه الذكور، ليس بعددهم، إنما بأفعالهم، وأدوارهم، وبخاصة «فهد الرشيد»، وما أن يغيب الأب، حتى ينشط المكون الأنثوي في القسم الثاني، بما في ذلك تحول الرؤية السردية من الراوي الموضوعي إلى الرؤية السردية الذاتية بـ «فريدة فهد الرشيد».

كان فهد الرشيد يسعى إلى بناء سلالة أبوية بكل ما تعنيه هذه الكلمة، سلالة يكون هو زعيمها تقوم على ملكية متعددة للأرض، والنساء، والنفوذ، والمتعة، وقد حول سعيه هذا إلى أمر واقع مذ كان فتى، حينما وقف أعلى الهضبة، وقال في نفسه «هذه الأرض لي... هذه الأرض لفهد... وأولاده... للفهود من بعده... هذه مملكتي وأنا السلطان... هنا سيكون العالم»، واشترى الأرض بنوع يشبه الاستيلاء، فحقق الشرط الأول ثم خطا خطواته الثانية «أنا سأتزوج كثيرا لأملأ هضبة الفهود بالأحفاد»، فكان أن تزوج بأربع نساء ملأن الهضبة بالأبناء والأحفاد، فتحقق الشرط الثاني. وانتقل ليجعل الآخرين يعملون «حراثين وعمالا» [٣٨]، في هضبته، وبخاصة أقاربه وأنسباؤه، فأصبح نافذ الشأن في سلالة الفهود، وأخيرا لتأكيد فحولته خارج نطاق الأسرة تعلق بإحدى الغجريات. انحصر هاجس فهد الرشيد في الكيفية التي يشكل بها ويحافظ على سلالة تحمل اسمه الشخصي «شجرة الفهود»، وذلك يقتضي جمعا وتأليفا لسلسة من العناصر والمكونات تنتهي به، ليكون هو الأب، والسيد والمالك، والمهيمن، والحر، وما سواه مجرد عناصر خاملة، لا قيمة ذاتية لها إلا به، ولهذا يتجلى نوع من الاحتفاء به، وبعالم الذكور في القسم الأول من الرواية. هناك تفصيل لصورة الأب، ودوره، ومكانته، مدعمة ببيان خصائص الأبناء الذكور الذين يشار إليهم بأنهم أبناء وأحفاد، يعزز ذلك حشد من العبارات المأثورة والجمل والألفاظ، ففي حفل ختان الدفعة الأولى من الذكور يتردد الموال الآتي «أربع أقمار الليلة عيدها، في عزة فهد سيدي وسيدها، أربع أقمار ذكور والله يزيدها، وأم البنات بحسرتها وكيدها» [٣٩] وبموازاة ذلك،

يظهر الخمول الأنثوي الذي يعبر عنه بالخضوع، والرضوخ، والانشغال بمكائد نسائية لا نهائية في بيت واسع تتجاور غرف الزوجات الأربع فيه، وتتقاطع داخله الأنانيات، والأمزجة، والثرثرة، فالمكون الذكوري هو المهيمن في البنية الأبوية للسلالة، وما أن ينتهي القسم الأول، إثر موت الأب ومغادرة الأبناء للمنزل، حتى يظهر المكون الأنثوي الذي احتل المكانة الأولى في القسم الثاني من الرواية، فثمة نقد مباشر لامتيازات الذكور «الفهود يبيحون الحب لرجالهم، وينكرونه على نسائهم» (٤٠).

تظهر الرواية أمرين متلازمين: عجز الرجال عن الوفاء بالهدف الأبوي الذي تطلع إليه فهد الرشيد، وسعي النساء للاستئثار بالأهمية بما في ذلك الخروج على القيم الأبوية المهيمنة في السلالة، إلى درجة يتحول فيها البيت القديم الكبير على الهضبة إلى مجرد طلل للذكرى، ذلك أن القسم الثاني من الرواية يشهد تفكك الأواصر، وانهيار السلالة، ونشوء حساسيات جديدة، ورغبات خاصة، ونزوعا جارفا نحو تقرير المصائر بعيدا عن الأفق العام للتقاليد الموروثة، فخلال قرن ضاق أفراد السلالة بالمواصفات التي وضعها فهد الرشيد، فانبثقت زوبعة التمرد الظاهر أو الضمني، وبانهيار البناء التقليدي للسلالة تحول النص، في نوع من التواطؤ الذي لا يخفى، من نص ذي نزعة شبه تاريخية إلى سيل متدفق من التخيل السردي المثير الذي يتغلغل في أدق الزوايا ليكشف دفء العلاقات الإنسانية، والغليان الحسي والعاطفي عند الشخصيات، وبخاصة النسائية منها، إذ بزوال النموذج الأبوي للعلاقات، تتاح الفرصة لنمط مغاير قوامه البحث عن التفرد والخصوصية، وإشباع الفراغ الذي فرضه النموذج الأول. ولهذا، فالقسم الثاني من الرواية يموج بالحركة، والحرارة، والتركيز على الأبعاد الداخلية للشخصيات النسائية، وعلى نقيض الحقبة الأولى من تاريخ السلالة، فإن الحقبة الثانية تحتشد بالبحث عن التميزات الذاتية للشخصيات، ودلالة ذلك يكشفها المنظور السردي، الفريدة التي لم تعد قادرة على مجاراة حياة القطيع التي كانت تسم علاقات الجيل الأول، فرؤيتها تتناغم مع وعيها بخصوصيتها الأنثوية، والمقطع الآتي يمكن إيراده شاهدا على أسلوب تفكير فريدة، ومنظورها للعالم المحيط بها ولنفسها «نكبر مثل نبت شيطاني، في غفلة من العمر.... هكذا نحن البنات، لا يستطيع الأولاد اللحاق بنا، عندما راح صدري يدفع ثوبي إلى الأعلى ما زال فهيد يطير الطيارات، وأنا أطير

الأحلام والأماني، هو يلعب في الحاكورة، وأنا ألعب في فضائي الخاص، يعب هو من الحياة، وأنا من أسرارها الخفية. أكتشف أن شعري أكرت فأتعلم كيف أصففه، أكتشف أن مشيتي عسكرية فأتعلم كيف أطري الخطو وأمهله وأتيه تيها، أكتشف أن اللون الوردي ينعكس على بشرتي فأرتديه، وأن البني يجعلني قاتمة فأتفاداه، أكتشف أن الحزام يبرز تناسقي فأشد به خصري، أستخدم السكر لأتخلص من غابات الساقين... وألمح العيون تلاحقني فأتذمر وفي أعماقي حبور، يبدأون محاسبتي على الحمائم التي أطلقها الله من أقفاصها، مريولك قصير.. أطيله، شعرك منفوش ألمه.. ضحكتك عالية.. لا.. هذا لا أملك أن أخفضه، لست مذياعا مفتاحه بين أيديكم، أهادن في أشياء تخجلني وتوقفني أمام محكمتكم متهمة بجنحة الأنوثة، أتستر وراء تقاليدكم وأرتضيها منكرة ما حل بي من فيض الحياة وعطائها، لكن في المعايير الإنسانية لا أهادن، ضحكتي ستظل ضحكتي، صوتي ليس عورتي، عيوني تستبطن الأشياء، أفكاري ملكي وحدي أشكلها كما شاءت أوهامي، وكما وجهني وعيي» (٤١).

تكاد الخيارات الفردية للنساء الأخريات المجايلات لفريدة مثل ميسلون، وعريب، ومرام، وغادة، ورباب، لا تختلف كثيرا عن خياراتها ووعيها، على الرغم من أن السرد لا يسمح لهن مباشرة بالكشف عن ذلك، فيما منح فريدة امتياز التعبير عن نفسها، بوصفها صاحبة الرؤية السردية، أما الجيل الأحدث من النساء في الرواية الذي عاش أفول السلالة وتفككها، فقد كان مختلفا عن الجيل الأول الذي عاش مرحلة التكوّن الأولى في أمر غاية في الأهمية وهو المصائر: امتلك حرية في خرق النسيج التقليدي للأسرة الكبيرة، فغادر المكان وتفاعل مع الزمان، بما يحقق طموحه وتطلعاته الشخصية، أما الجيل الأول، فظل أسير النمط الأبوي الذي يمسخ الإنسان إلى كائن واهم فاقد للوعي والإدراك وغير قادر إلا على نسج سلسلة لا نهائية من الأوهام، وينتهي نهايات مأساوية، فزوجات فهد الثلاث الكبيرات يمتن إما بمرض أو بحالة مزرية قوامها التهيؤات، وغياب الإحساس بالزمن، بل إن الجدة تنتهي بتلك النهاية، فغزالة الزوجة الأولى وفريدة الجدة تصابان بالخرف، وتتداخل لديهما الأزمنة والأحداث، فتذكران بـ «أورسولا» في رواية ماركيز «مائة عام من العزلة»، إذ يغيب الانتظام الزمني وتتداخل الوقائع والشخصيات في ذاكرتيهما.

تنتظم الأحداث في رواية «شجرة الفهود» في نسق متتابع من البناء التقليدي الذي يصف وقائع مطردة في حدوثها، وهو في البداية يجعل من شخصية فهد الرشيد قطبا مهيمنا تتمركز حوله الأحداث كلها، لكنها سرعان ما تتناثر بعد اختفائه، على أن المنظور السردي يقدم صورة شاملة ومتنوعة لسلالة الفهود، وينتهي الأمر بأن يستكشف ذلك المنظور الأبعاد الجوانية للشخصيات، وهي تعيد النظر في نوع ارتباطها بالسلالة، وبأفول النسق الأبوي، يتغير نمط العلاقات، فكلما نأت الشخصيات عن هضبة السلالة أصبحت أكثر قدرة على اختيار أسلوب الحياة الذي تريده وهكذا، فبغياب مكونات النسق الأبوي تختفي العلاقات القائمة على الخوف، والتبعية، والولاء، والامتثال، فموت فهد الرشيد وزوجاته الثلاث الأول، واقتسام أرض الهضبة، ومغادرة الأبناء المكان الذي شهد صعود السلالة وتشكلها، يفضي إلى الإعلان عن نهاية حقبة، والتفكير في البدء بأخرى جديدة مختلفة، وفيما يريد كل فرد أن يحتمي باسم السلالة، يرفض في الوقت نفسه الانصياع لقانونها العرفي الذي سنّه فهد، ذلك القانون الذي انبثق من حلمه بأنه على هضبة صخرية «سيكون العالم» عالمه، وعالم الفهود الذي سيأتون من بعده. ينحسر دور العلاقات الأبوية، وهي علاقات بدائية مقترنة بنمط من التفكير الطبيعي، فينهار النموذج الحاضن لها، بسبب النوازع الجديدة الصاعدة إلى دور الأنوثة، وحساسيتها، وتطلعاتها الثقافية، في تثبيت نسق مختلف من القيم والعلاقات الاجتماعية.

٥- التمثيل السردي وتداخل الطبيعي بالثقافي

ويأخذ التعارض بين نسقي الطبيعة والثقافة شكلا متعددا في رواية «أوبرج السعادة» عبدالقادر لطفي [٤٢]، التي تفتتح بجملة على لسان الراوي يسأل فيها «لماذا أقصد هذه البلدة النائية؟ ولماذا أذهب طائعا إلى مكان لا أحبه؟»، وتختتم على لسانه، وهو يقفل راجعا عنها «الآن فقط أشعر بأني فارقت ذلك العالم الغريب، وإني بصدد ولوج عالم غريب آخر، وبدأ قلبي في ضيق واضطراب. عندما تغيب أياما عن المدينة، وتتعود الحركة الرتيبة والسكينة، بعيدا في ريف من الأرياف، تصبح غريبا عند العودة» [٤٣] وبين هذين المقطعين النصيين يقع متن الرواية، بأحداثه وشخصياته، وخلفياته الزمنية والمكانية، إذ

تتقاطع فيه مصائر الشخصيات، وتتبدل فيها القيم، ويختل توازن كل شيء، فكأن الرواية وخزت غطاء الواقع السميك المتصلب، لتكشف كثيرا من الأسرار التي ينطوي عليها، ويسكت عنها، ولا يريد البوح بها.

يذهب «روسو» إلى أن «المدينة منبع الشر والرذيلة، وأن الطبيعة منبع الخير والفضيلة». وتبدو هذه الرواية، كأنها مصممة لنقض هذه الفكرة، فـ «شخصيات» القرية، محكومة باللذة، والطمع، والطغيان، و«القادمون» إليها من المدينة، يلوذون منها بالفرار، لأنهم وجدوها «منبعا للشر والرذيلة».

وفيما جرفت أحداث «القرية» بعضهم في تيارها الصاخب، وغيرت مواقفهم، فإنها أجهزت على الآخرين: بين حالم بيوم الخلاص، ومنتحر، وهارب. والرواية تحتفي بهذه القضية، فالقرية بسبب من إشكالية «التحول» لم يعد في مقدورها أن تحتفظ بالبراءة الأولى، التي أراد روسو أن تلتصق بها إلى الأبد، فلا غرابة في أن تكون «قرية الرواية» فضاء يمارس فيه الحب المحرم، والسياسة الممنوعة، والسلطة الغاشمة، ويتحول فيه «المواطن» إلى كائن متحفي «خلق» للعرض أمام السائح الأجنبي، لم تعد بسبب كل هذا، ثمة قرية بكر، ولا قروي بريء، ولا طبيعة نيئة، هذه هي الوظيفة التمثيلية للسرد في هذه الرواية.

يمضي الراوي، وهو أستاذ في التعليم الثانوي يدعى محمود، سنة دراسية في بلدة «بربرية» نائية في الشمال الأفريقي، وسعى لتحديد معالمها «التاريخية والاجتماعية» لكي يسوغ الأحداث التي ستقع فيها، وستكون متنا للرواية، فأهلها من البربر الأصلاء الذين تطبعوا بطباع العرب، وآمنوا بديانتهم، ولم يجر كل ذلك إلا بعد «لأي ولأي» كما يقول الراوي، إلا أنهم سرعان ما أصبحوا أكثر من غيرهم تمسكا بما أورثهم إياه الآخرون، ويفهم من هذا أن المؤلف الضمني الموجه للراوي يوحي بأن المقصود، أن تفهم أحداث الرواية، على أنها امتداد لأحداث الواقع. وألا يقتصر الأمر على أن المقروء نص مكثف بذاته، ومن خلال هذا الإيهام السردي يورد كثيرا من الوقائع حيث يمكن التعامل على مستويين: واقعي ومتخيل، فالتواصل قائم بين هذين المكونين في تضاعيف الرواية، مع ما يمكن أن نعلمه من أن ذلك المتن، هو عنصر في نظام سردي خيالي. استثمر الراوي «الإمكانية الاحتمالية» التي تنطوي عليها الأحداث، ففجر كثيرا من القضايا المثيرة للجدل، ناهيك عن كونها حساسة وخطيرة، مثل قضية الهوية الوطنية، وقضية الانتماء السياسي والعقائدي، وقضية

احتكار السلطة والاستئثار بها، وقضايا الدين والجنس والتخلف، وهي منظومة قيم وممارسات ومفهومات، تسجت دلالتها في الرواية، على نحو يشير إلى مدى أهميتها في «المحضن الواقعي» الذي يحتضن «خطاب» الرواية ويمنحه ثراء في التأويل والاستنطاق، وكل هذا، يسهل أمر التراسل بين الخطاب السردي والواقع، فكل يرد ما يتضمنه إلى الآخر، مانحا إياه خصبا في الدلالة، وغزارة في الإيحاء.

يوهمنا الراوي، وهو قناع المؤلف الضمني، أول وهلة، بأنه يقف على الحياد فيما يروي من أحداث متداخلة، ويقدم من شخصيات متصارعة، قائلا «إني أراقب وسأظل على الحياد، أراقب وأحكم وأميز، وأكتفي بالصمت». بيد أن منظوره للوقائع التي يقدمها، بوصفه راويا مشاركا في الأحداث، ومتماهيا بما يروي، يبدد هذا الإيهام، فهو يتحدر من انتماء «مديني» عقلاني، أسهم في الإضرابات الجامعية، وله موقف فيما يخص الهوية الثقافية لبلاده، فهو يرى الأجانب «نوعا من القطيع»، ويصفهم بـ «العلوج». فـ «الفرنسي متكبر» و«الألماني متعجرف» و«الإنجليزي مغرق في الكبرياء» و«الأمريكي يرى أن العالم كله مشرع الأبواب أمامه للغزو». أما «الخصوم العقائديون» فهم «أشقياء» و«ظلاميون» وتكشف تفوهاته عن تغيير داخلي مستمر في رؤيته للعالم الذي يعيش فيه، بما في ذلك تصوراته عن الآخرين الذين يصفهم دائما بأوصاف قاسية، تتردد عشرات منها في تضاعيف الرواية، مثل «خنازير، كلاب، تيوس، بغال، حمير، ثعالب، فهود، عجول، ثيران، جمال، كلاب، جراء»، وهي أوصاف ترد بصيغ الجمع والإفراد وتلصق بالشخصيات الكثيرة التي تحشد بها الرواية، وكل هذا يكشف انتفاء نزعة الحياد التي يدعيها.. وهكذا. فالراوي الذي يحل بالقرية أول مرة، حاملا «أيديولوجيا خاصة، لا يماثل الراوي الذي يغادرها إثر عام من الصراع وسط الأحداث الخطيرة، والمطامح المتأججة، والمصائر التي كان شاهدا عليها. ومع أن الراوي لا يندرج في صراع مباشر مع الآخرين، فإن منظوره الفكري يركب صورا خاصة للشخصيات والأحداث، تعبر عن رؤيته الفكرية لما يرى ويروي.

ينتخب الراوي، ما يمكن أن نصطلح عليه بـ «شريحة من الأحداث» تبدأ حينما يصل إلى قرية نائية، وتنتهي حينما يغادرها، وخلال تلك «السنة العجيبة» يعرض لنا تضاريس الخلاف الناشب بين عدد كبير من الشخصيات التي تتقاطع مفهوماتها، وأفكارها، وانتماءاتها، ومصالحها،

وعاداتها، وأهدافها، بما يؤدي إلى انهيار نظام القيم الذي يحكمها ويؤطر وجودها، فتتزامن وقائع الفضائح مع وقائع الثورة، وتتحول الشخصيات على نحو مأساوي في مواقفها ومصائرها، وهي تخرق ذلك النظام - سواء أكان اجتماعيا أم سياسيا - أو تحتمي به، وواضح أن ذلك يحيل على النخب التي تمثل سلطات متنازعة، تفتقر إلى إدراك أهمية الحوار، مستبدلة إياه بالسجال الذي يفضي دائما إلى الدم. وتنتظم الشخصيات في فئات متصارعة، فالمعلمون (النخبة الثقافية) منقسمون فكريا وعقائديا وسلوكيا، وضابط المركز والمعتمد (النخبة السياسية) متنافسون في الاستئثار بالسلطة، ومشغولون بالمصالح والصلاحيات، والحاج عبدالكريم (النخبة الدينية) منهمك في دعوته، والكبران وأبو الشوارب وعاشور الفطائري (النخبة العشائرية)، غارقون في ماضيهم وخرافاتهم، وعزيزة وخدوج وقمر وعويشيشة وزوجة القابض (النخبة النسائية) ضائعات بين رغبات الجسد، وحمم اللذة، وثقل التقاليد، وسطوة الخرافة. وكل هذه الفئات محكومة بنوعين من النزاع: نزاع فيما بينهما من جهة كجزء من الانتماء إلى نسق الطبائع المشتركة، ونزاع فيما بينهما والفئات الأخرى من جهة أخرى، كجزء من نسق الثقافة المختلفة، وهذا النزاع هو الذي شكل «المظهر الدلالي» للرواية، خاصة أن بعض الشخصيات الأساسية مثل «الغرباوي» و«الكرغلي» و«قمر» و«انكبران» مثلت بؤرا للاستقطاب الدلالي. وكل هذا الانقسام والتنازع هو الذي أدى إلى انهيار التوازن الذي كان قائما بين النسقين، وهو الذي قوّض نظام القيم، وأسهم في تحديد مصائر الشخصيات، فالمدرسة تتحول إلى أوبرج، والطبيب يمارس العهر الخرافي مع نساء القرية، ومدير المدرسة يمسخ، والأستاذ يتحول إلى مغن، والسياسي إلى عاشق ولهان، وأستاذ الرياضيات إلى شارح ومفسر لكتاب «الروض العاطر»، والمعتمد إلى لص، ويبدو الصراع بين فئتي الرجال والنساء، أكثر عمقا، فقمر زوجة الكبران تقيم علاقة «غير شرعية» مع الغرباوي، وعزيزة وخدوج وعويشيشة وزوجة القابض يمارسن البغاء والسحر الأسود مع الطبيب التركي في المقبرة، ولا تحين لحظة العقاب، حتى تكون النساء وحدهن اللواتي يقعن تحت طائلته، فالكبران يقتل قمر في مشهد مؤثر، خاطا بذلك «تراجيديا على جبين البلدة»، ويحقق مع النساء، فيما يجري التستر على الطبيب لأنه صديق المعتمد، وإن كان ينتهي نهاية مأساوية.

تحتشد الرواية أيضا بمشاهدة ساخرة تقوم على المفارقة، والطرافة، والتهكم، فمدير المدرسة، يمشي على يديه مقلوبا، لأنه أصبح شاهدا على انقلاب كل شيء، ومن ثم فهو لا يستطيع فهم الأشياء إلا بأن يحاكيها، وسباق الحمير يتزامن مع كارثة انقلاب سيارة أطفال المدرسة، والكبران يقرفص على سطح الدار التي يسكنها المعلمون مهددا ببندقيته، وفيما يخطب المعتمد أمام المسؤولين في البلدة، يتردد نهيق الحمير في باحة المعتمدية (وهو مشهد يذكر بمشهد المعرض الزراعي في رواية «دام بوفاري» إذ يختلط همس العشاق بخوار الأبقار). وفيما كانت المدرسة هي محل جذب اهتمام الشخصيات في مطلع الراوية، يصبح الأوبرج، والرولي بوصفهما مكانين للذة والمتعة هما المستأثرين بالشخصيات في نهايتها، ويتغير كل شيء، فكأن هذه القرية البربرية النائية، صورة مصغرة تبارت فيها أحداث العالم.

٦- التهجين السردي وتمثيل الأحداث التاريخية السائدة

ويقوم السرد في رواية «مجنون الحكم» لـ «سالم حميش» [٤٤] بمهمة تمثيل شبه واقعية، تستند إلى الصورة التاريخية التي تركها المؤرخون للخليفة الفاطمي «الحاكم بأمر الله». ويتورط السرد التخيلي في الترويج للصورة الشائعة المنتجة في سياقات تاريخية لها أسبابها الأيديولوجية والاعتقادية، وبدل أن يغذي البعد الدرامي لشخصية الحاكم التي تنطوي على تناقضات كثيرة بحسب المرويات التاريخية، فإنه يجاري تلك المرويات المتأخرة في تسطيح الشخصية، وكأن السرد في هذه الرواية، لا يقوم إلا بمهمة الحاشية على المتن. إنه سرد شارح للنصوص التاريخية التي تتصدر الرواية وأبوابها وفصولها، وهو يؤدي وظيفة تمثيلية غير فعالة، لأنه يختزل الشخصية التاريخية، ويجردها من أبعادها الفنية التي يستلزمها كل نص روائي ناجح، وتظهر الحيرة واضحة في التردد بين كتابة بحث عن الخليفة الفاطمي المذكور، وإنتاج نص تخيلي عنه، وجاءت النتيجة جامعة بين الرغبتين، لكنها نتيجة أفرغت السرد من قوته في تشكيل عالم متخيل ذي خصوصية حيادية لما يتضمنه من مصادرة مسبقة غايتها تعميق الصورة المشوهة لشخصية غادرها الزمن. هذه ملاحظة ينبغي إثارتها، فليس يلزم الاختصام مع الماضي، إنما تحليله ونقده، ذلك أن المرويات التاريخية المتأخرة التي عنيت بالحقبة

الفاطمية وحكامها، ترتبت تصوراتها في ضوء سياق ثقافي مختلف، وينبغي الحذر من وضعها وحدها دليلا لتقويم تلك الحقبة، كما فعل سالم حميش الذي يشتغل في الأصل في ميدان المعرفة.

يحرص المؤلف على تصدير روايته وأبوابها بمقتطفات منتزعة من كتب تاريخية مختارة، ويختمها بقائمة تتضمن مصادره التاريخية التي نقل عنها مباشرة، وأخرى بالمصادر التي «جرى التخيل على ضوئها»، وذلك قبل «الفهرس» الذي يتركب من مدخل وأربعة أبواب، فضلا عن كل هذا ترد نصوص تاريخية كاملة في المتن منتزعة من مصادرها لتأكيد البعد الواقعي للأحداث المروية. ومن الواضح أن المؤلف يريد الحفاظ على الصورة النمطية الشائعة عن الحاكم بأمر الله، والمواقف المتخيلة المحدودة بينه وبين شخصيات أخرى، مثل «ست الملك» و«المسبحي» و«الكرماني» وغيرهم، لا تتيح للسرد أن يتحرر من أجل تعميق تلك الصورة، أو زحزحتها، وكشف خلفياتها. تقوم فرضية البناء العام للأحداث والشخصيات في الرواية على قاعدة اعتبرها المؤلف صحيحة، وهي الصورة المختزلة التي ثبتتها المصادر التاريخية المعارضة للدولة الفاطمية، ومنها شخصية الحاكم بأمر الله. وقبل أن يبدأ النص، يثبت المؤلف خمسة مقاطع مستلة من كتب اهتمت بشكل أو بآخر بهذه الشخصية، وهي لـ «الوزير جمال الدين، سبط ابن الجوزي، الحافظ الذهبي، المكين ابن العميد، والمقريزي». ومن تلك المقاطع، يمكن تركيب الصورة الآتية للحاكم بأمر الله: إنه سيئ الاعتقاد، كثير التنقل من حال إلى حال، أفنى أمما وأجيالا، وخلافته متضادة بين شجاعة وإقدام، وجبن وإحجام، ومحبة للعلم وانتقام من العلماء، وميل إلى الصلاح وقتل الصلحاء، وكان خبيثا ماكرا، سفاكا للدماء، رديء السيرة، فاسد العقيدة، وأفعاله لا تعلل، وأحلام وساوسه لا تؤول.

كل هذه الأحكام تتصدر الكتاب، وتوضع قبل بداية الرواية، ولا شك في أنها تعطي حكما قيمة لدى المتلقي بأن الهدف من الرواية هو تفصيل هذا المجمل، وهو بالضبط ما حصل طوال صفحات الكتاب، ذلك أن مسار الأحداث، وكيفيات بناء الشخصيات، جاءت لتبرهن على صواب هذه الصورة المثبتة في البداية، بل إن المؤلف في الفقرة المذكورة، ومهما حاولنا أن نوفق بين خصوصية السرد التمثيلية – التخيلية والصورة المسبقة المقررة سلفا، فإننا لا شك سننتهي إلى تثبيت النتيجة الآتية: السرد تنكب لوظيفته واندرج في تبعية غايتها دعم تلك الصورة النمطية للحاكم بأمر الله، ولم يوظف في إغناء الأبعاد

الممكنة للأحداث والشخصيات، وكأن المؤلف مسوق بقوة خارجية تجبره على تثبيت ما هو معروف وشائع، ويغلب أن مرجع ذلك يعود إلى أن المؤلف - وقد استحوذ على وظائف الراوي - أراد إنجاز بحث ذي تجسيد تخيلي لشخصية الحاكم بأمر الله، أكثر مما أراد أن يكتب رواية بالمعنى الفني لهذا الاصطلاح، دون الأخذ في الاعتبار الاختلاف الكبير بين الهدفين والغايتين، والوسيلتين، وبسبب خطأ في إساءة استخدام التمثيل السردي وقع تعارض جذري وعميق بين التاريخ والسرد. وفي النهاية لم يؤد التاريخ مهمته المناطة به، وهي البحث الموثق في شخصية الحاكم بأمر الله، ولم ينجح السرد في تمثيل عالم حكائي متخيل ذي كفاءة تعبيرية وإيحائية، إنه نوع من التهجين بين نظامين متباينين، لم يفلح المؤلف في دمجهما فانشطرا، وأفسد كل منهما الآخر، لأنه لم يراع الوظيفة الخاصة بكل منهما.

تتضمن رواية «مجنون الحكم» براهين عديدة على إخفاق السرد في القيام بمهمته، وتتولد تلك البراهين كلها من موقفين أساسيين، يتصل الأول بالخدعة السردية الشائعة في فن الرواية، التي تندرج ضمن تقنيات السرد الكثيف، ومؤداها العثور على أوراق أو مخطوطات، ثم يصار إلى نسبتها بينما يتصل الثاني بشخصية «ست الملك» أو «السلطانة ست الكل» أخت الحاكم بأمر الله. وهذان الموقفان المولدان لبراهين إخفاق السرد في آداء وظيفته التمثيلية، جاءا نتيجة لسوء اختيار مرجعه الخضوع الكامل للمصادر التاريخية التي تشكل الأرضية التي قامت عليها الأحداث والشخصيات. يظهر الموقف الأول، حينما يشار إلى أن النص جاء على لسان الحاكم بصورة تفاريق وشذرات متناثرة، وكان الدعاة في بداية عهدهم يجتمعون دوريا لينظروا في ما حصدوه من خطرات أمامهم، ويقارنوا بطائقهم، ويتعاونوا على تنقيحها وملء بياضاتها، ثم يصوغوها في نص متكامل يحظى برضاهم، ويسلب ألبابهم وجوارحهم، فيلحقونه بنصوصهم السرية، التي يعملون فيها التأويل إعمالا باطنيا جارفا كثيفا، ولا يطلع عليها إلا الخواص الأوفياء والمنجذبون إلى سلك «العقلاء». ومن بين هذه النصوص - وقد دثر معظمها وضاع - عثر على نص أتى بتفاريق، وأكد الدعاة أنهم التقطوه من فم الحاكم، ولا دخل لهم فيه إلا من حيث الترتيب ووضع العناوين، وما ورد فيه [٤٥]، وعلى هذا فالمنحى السردي العام يفترض أن يمثل النص رؤية الحاكم، ومنظوره للعالم، وما يحتمل أن يكون تسرب إليه من رؤى الدعاة، لكن النص، على العكس من ذلك، يخضع لرؤية

مضادة مصدرها راو عليم ينطق بموقف المؤلف الأيديولوجي، ويعبر عن تصوره، وهو تصور مطابق للآراء التي يأخذها من مؤرخي السلف، بل هو يستعين بها في تضاعيف الأبواب، والفصول، والفقرات. ولا تظهر إلا نبذ قليلة جدا خاصة بالحاكم، ويصار إلى تعمد صوغها الغامض والمرتبك، للبرهنة على تخليط الحاكم وسفاهته.

في الوقت الذي تهيئ به الخدعة السرية ذهن المتلقي، لترقب ما سيرد على لسان الشخصية، طبقا لمنظورها الذاتي، يدفع النص برؤية مضادة تعطل الآلية الخاصة بتلك الخدعة. ويترتب على هذا أن كل المواقف والوقائع في النص لا تؤكد الحياد في التمثيل السردي، إنما على النقيض من ذلك، تصادر على المطلوب، وتؤكد انحيازا سافرا للراوي الذي هو هنا قناع المؤلف ضد الشخصية، الأمر الذي يثبت خضوع عملية التأليف بأجمعها للثقافة السائدة حول هذا الموضوع، ويظهر الموقف الثاني المتصل بأخت الحاكم، حينما يحصل تنازع حاد بين ما يريده الراوي، وهو يصور شخصية «ست الملك» وطبيعة أفعالها الخداعة التي تقوم على الدسائس والقتل. فهذا التناقض يطفو على سطح النص، بصورة مربكة وساذجة، وهو الآخر، شأن الأول يقوض وظيفة السرد التمثيلية، ففيما تريد الرؤية السردية تسويغ أفعال «ست الملك»، فإنها تقع في تعارض بين التعاطف المسبق معها، باعتبارها ضدا لشخصية الحاكم، وهي التي تدبر أمر اغتياله، ووصف أفعالها التي لا تقل عنفا وإجراما عن أفعال الحاكم نفسه. وبعبارة أخرى، فالراوي المتعاطف مع «ست الملك» يجد نفسه في تناقض مريع، لأنه منقسم بين الإعلاء من شأن شخصية، هي في الوقت نفسه تقترف القتل، والكذب، والدسيسة، والتخلص العنيف من أشد أنصارها قربا، بل هي في ميدان المكيدة تفوق الحاكم نفسه، إذ أوغرت صدور أنصارها بعضهم ضد بعض، ودفعتهم إلى قتل أخيها، ثم تخلصت منهم واحدا بعد الآخر، وبين إضفاء طابع النزاهة الأخلاقية والعدل عليها، ولهذا يصور الراوي تلك المواقف، كأنه يعتذر إلى القراء، مؤكدا أنها كانت مرغمة على ذلك، فما أن تفلح في التخلص من «خطير الملك» و«ابن دواس» اللذين يقتلهما صاحب الستر «نسيم الصقلي»، بتدبير منها، ثم الاتفاق على قتل والي حلب بمكيدة مماثلة، حتى تسرع «ست الملك» إلى غرفتها «ثم تهرول نحو غرفتها، تتبعها كلمات وفاء نسيم وطاعته، وعلى فراشها انطرحت، وبكت بكاء حارا، وتألمت لما هي مضطرة إلى فعله في باب التصفيات الجسدية، رغما عنها، والله رغما عنها»[٤٦].

ويتكرر الأمر نفسه عندما تتجح في القضاء على الداعية «الدرزي» بدسيسة عجيبة تؤدي إلى قتله مع ثلاثة من أشد المتعصبين له، وتأمر بإلقاء رؤوسهم في مخزن خاص برؤوس المغضوب عليهم، قبل أن «تعتصم بغرفتها ساعات تبكي لما كانت منقادة إلى فعله في حق الدرزي، رغما عنها، والله رغما عنها» (٤٧). جملة و«الله رغما عنها»، متصلة بموقف المؤلف الضمني الذي يريد أن يسوغ فعل «ست الملك»، وعلى هذا ففي الموقفين: معاداة الحاكم وموالاة ست الحكم، تجد الممارسة السردية نفسها في تعارض مع وظيفتها، لأن الرؤية السردية المجهزة قبل تكون النص، تهدم ما ينبغي أن تبنيه.

٧- خاتمة

أظهر السرد في الرواية العربية قدرة كبيرة على تمثيل المرجعيات الثقافية المتعددة، وإعادة تشكيلها فتدرج ذلك من الترميز والإيحاء، كما ظهر في رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» إلى التوثيق، كما تجلى في رواية «جنون الحكم»، وبين هاتين الدرجتين المتباينتين تعددت درجات التمثيل السردي في إعادة إنتاج موضوعات التنازع بين نسقي الطبيعة والثقافة، والذكورة والأنوثة، والشرق والغرب، والصحراء والمدينة، والطبائع الثابتة والمواقف المتحولة، وهو آمر يكشف أن التمثيل السردي لم يقتصر على ضرب محدد من ضروب التمثيل، إنما تعدى ذلك إلى تنوعات خصبة، جعلت الرواية العربية تنخرط في تأويل المرجعيات، وتقدم لها تمثيلات متعددة، آضفت عليها قيمة فنية جديدة، جعلتها في مقدمة الأنواع الأدبية الجديدة التي استأثرت باهتمام كبير بناء على الوظائف المتنوعة التي قامت بها.

* * *

الهوامش

(١) الطيب صالح، موسم الهجرة إلى الشمال، بيروت، دار العودة، ١٩٧٢.
(٢) م. ن انظر هذه الأحكام من ص ٢٥ لغاية ٦٢.
(٣) أورده كاملا: إدوارد سعيد «الثقافة والإمبريالية» ترجمة كمال أبوديب، بيروت، دار الآداب، ١٩٩٧، ص٣٩١ وجزئيا تودروف في «فتح أمريكا» ترجمة بشير السباعي، القاهرة، دار سينا، ص ٢٦١.
(٤) موسم الهجرة، ص ٢٧ - ٢٨.
(٥) حوار مع المؤلف في: جهاد فاضل «أسئلة الرواية» طرابلس، الدار العربية للكتاب، ص ٣٨.
(٦) موسم الهجرة ص ٣٧.
(٧) م. ن. ص ٧٢.
(٨) م. ن. ص ٩٧ - ٩٨.
(٩) م. ن. ص ١٦٢.
(١٠) الثقافة الإمبريالية ص ١٠٠.
(١١) موسم الهجرة، ص ٣٤ - ٣٥.
(١٢) م. ن. ص ١٤٧.
(١٣) م. ن. ص ١٥٨-١٥٩.
(١٤) م. ن انظر تفاصيل الغرفة في الفصل التاسع.
(١٥) م. ن. ص ١١٧.
(١٦) خالدة سعيد، حركية الإبداع، بيروت، دار العودة، ١٩٨٢، ص٢٢٣.
(١٧) إبراهيم الكوني، المجوس، الدار الجماهيرية، ليبيا ودار الآفاق الجديدة، المغرب، ١٩٩٠. ١٨. م. ن، ١: ٢٢٠.
(١٨) م. ن.
(١٩) م. ن، ٢، ٢٣٥ - ٢٣٦.
(٢٠) إبراهيم الكوني، التبر، لندن، دار رياض الريس للنشر والكتب، ١٩٩٠.
(٢١) إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، الدار الجماهيرية - ليبيا، دار الآفاق الجديدة - المغرب، ١٩٩١.
(٢٢) صبري موسى، فساد الأمكنة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧.
(٢٣) م. ن. ص ١٢٢.
(٢٤) م. ن. ص ٣٨٠ - ٣٨١.
(٢٥) م. ن. ص ١٤٠.
(٢٦) م. ن. انظر على سبيل المثال ص٢١٦ - ٢١٨، ٢٢٢ - ٢٢٣، ٢٢٥ - ٢٢٦، ٢٢٨، ٢٥٧ - ٢٥٨.

(٢٧) فؤاد التكرلي، المسرات والأوجاع، دمشق، دار المدى، ١٩٩٨.
(٢٨) م. ن. ص٥.
(٢٩) م. ن. ص ١٢٠.
(٣٠) م. ن. ص ١٥٨.
(٣١) م. ن. ص ١٥٩.
(٣٢) م. ن. ص ١٥٩.
(٣٣) مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، بيروت، مكتبة لبنان، ١٩٨٤، ص٤٠٨.
(٣٤) فؤاد التكرلي، خاتم الرمل، بيروت، دار الآداب، ١٩٩٥، ص١٤٠.
(٣٥) المسرات والأوجاع، ص١٦.
(٣٦) سميحة خريس، شجرة الفهود: تقاسيم الحياة، عمان، دار الكرمل، ١٩٩٥.
(٣٧) سميحة خريس، شجرة الفهود: تقاسيم العشق، القاهرة: دار شرقيات، ١٩٩٨.
(٣٨) تقاسيم الحياة، انظر على التوالي ص ٩، ١٣، ١٥.
(٣٩) م. ن. ص٥٧.
(٤٠) تقاسيم العشق، ص٨٢.
(٤١) م. ن. ص ١١٦.
(٤٢) عبدالقادر لطفي، أوبرج السعادة، اللاذقية، دار الحوار، ١٩٩٥.
(٤٣) م. ن. ص ٢٨٠.
(٤٤) سالم حميش، مجنون الحكم، لندن، دار رياض الريس، ١٩٩٠.
(٤٥) م. ن. ص ١٣.
(٤٦) م. ن. ص ٢٥٤ – ٢٥٥.
(٤٧) م. ن. ص٢٥٩.

تعقيب على بحث
عبدالله إبراهيم

المعقب: د. سعيد بنكراد (*)

الرواية العربية وتعدد المرجعيات الثقافية

(*) حصل على دكتوراه الدولة في الآداب، تخصص السميائيات الأدبية العام ١٩٩١.

- أستاذ في كلية الآداب والعلوم الإنسانية - مكناس، منذ العام ١٩٨٥.

- مسؤول عن وحدة البحث والتكوين : الخطاب وآليات اشتغاله، كلية الآداب والعلوم الإنسانية - مكناس.

- ألف ثمانية كتب مهمة.

- له العديد من المقالات المنشورة في الصحافتين المحلية والعربية، إلى جانب مجموعة من المقالات المترجمة.

يثير مقال عبد الله إبراهيم - بعمقه وتعددية مرجعياته - مجموعة كبيرة من الأسئلة. وهذا أمر محمود في ذاته، فالثابت في تاريخ الفكر أن الأعمال العميقة والجادة وحدها تثير القلق أكثر مما تدفع إلى الراحة والاطمئنان؛ فأسئلة النص التحليلي الذي يقدمه الأستاذ ع. إبراهيم أكثر من أجوبته، وتساؤلاته أكثر من إثباتاته. وفي جميع الحالات، فإن الأسئلة وحدها خالدة أما الأجوبة فتضيع في ثنايا الزمن وسرعان ما يبتلعها النسيان.

ولذلك يحتاج هذا المقال إلى قراءات متعددة وفق زاوية النظر التي يتبناها هذا القارئ أو ذاك. وسنحاول أن نقدم من جانبنا واحدة منها في هذه الصفحات. وستتخذ هذه القراءة شكل ملاحظات تتوزع على مستويين: مستوى مرتبط بالأسس النظرية التي استند إليها التحليل في الاقتراب من بعض النصوص الروائية، ومستوى له علاقة ببعض الخلاصات التي انتهى إليها المحلل، وهي خلاصات تحضر في النص على شكل أحكام عامة.

وبطبيعة الحال، لا علاقة لهذه الملاحظات بصحة هذه الرؤية أو خطئها، فالتعقيب لا يهدف، في نهاية الأمر، إلى إثبات شيء على حساب شيء آخر، ولا يبحث عن تخطيء هذا التصور وتأكيد صحة تصور آخر، فالمراد من هذه الملاحظات هو الإضاءة والتوضيح من خلال الإشارة إلى مرجعيات ضمنية قد تكون غائبة في متن النص موضوع التعقيب.

وعلى هذا الأساس وجب النظر إلى هذه الملاحظات باعتبارها إغناء للمقال، لا انتقاصا من قيمته، فهي تعمل على إضاءة بعض الجوانب الخاصة باستراتيجية تحليلية لا تكشف عن نفسها من خلال مفاهيم نقدية صريحة، بل تختفي في ثنايا البعد الملموس والتصويري من النص. إن تحديد بعض معالم هذه الاستراتيجية لا يتحقق إلا من خلال اكتشاف السبل التي يسلكها التحليل من أجل الإمساك ببعض الأكوان الدلالية التي تقترحها علينا الرواية. والأمر يتعلق باختيار مداخل على حساب أخرى.

وهذا أمر بالغ الأهمية في التعاطي مع التصورات النظرية الخاصة بتحليل النصوص. فليس ضروريا أن تكون الآليات التحليلية التي يعتمدها الناقد مرئية من خلال ترسانة من المفاهيم قد تحل أحيانا محل النص ذاته، وتحول القراءة إلى تمرين يراد به إثبات صحة النظرية لا قراءة نص. إن مردودية النظرية لا تقاس بالكم المصطلحي الهائل المعتمد في التحليل، بل تتجلى في القدرة على اكتشاف بنى وأنساق لم تكن مرئية من خلال القصدية المباشرة للنص.

وبناء عليه، فإن النظرية لا يمكن أن تحل محل ثقافة الناقد، ولن تكون قطعا بديلا عنها. فالمعرفة بالعوالم الثقافية التي نتحرك داخلها هي التي تمكن المحلل من التقاط البؤر المركزية المجردة التي تتفجر انطلاقا منها مجموع المسارات التصويرية التي يدركها القارئ العادي على شكل أحداث وشخصيات وفضاء وزمان، أي ما يطلق عليه المستوى التصويري السطحي. والخلاصة أن القراءة المبدعة ليست تقريرا أو تعيينا لمعنى جاهز ومعطى سلفا، بل هي بناء لعوالم دلالية لم تكن متوقعة أبدا مع بداية التحليل.

ولهذا يمكن القول إن التحليل يمثل دائما وجهة نظر، ووجهة النظر رؤية نسبية ولا تمثل حقيقة مطلقة. ولو كان الأمر عكس ذلك، لما كان للنص أي قيمة، مادام هذا النص لا يحيل سوى إلى دلالة واحدة تستنفدها قراءة واحدة ووحيدة. والحال أن النص، على العكس من ذلك، طاقة حية ودائمة التجدد، لا كيانا فاقدا للذاكرة. إنه، كما حاول الأستاذ عبد الله إبراهيم إثبات ذلك، مهد لممارسة إنسانية تترك آثارها في كل شيء: في الكلمات والأشياء والكائنات بسلوكها ومواقفها الكبرى منها والصغرى.

استنادا إلى هذا التصور، فإن القراءة إنتاج لمعرفة من خلال فعل واع، فالناقد ليس عرافا مهمته وضع اليد، بشكل حدسي، على «كم معنوي» منته، أودعته في النص قوة سحرية لا نستطيع تحديد مصدرها.

والحدس أعمى، لأنه فكر لا يسنده فكر سابق، لذلك لا وجود لقراءة «عفوية» تستند إلى حدوس لامعرفية من أجل إنتاج معرفة، فهذا أمر غاية في الغرابة، ولا يمكن أن يسمى نقدا، فأبسط الأحكام إنما تستند إلى فرضية سابقة، وانطلاقا منها يمكن قول شيء ما عن شيء آخر. فالنسخة عمياء بكماء، ومن دون نموذج ينير لها الطريق ستظل تائهة.

وهذا ما يقودنا إلى القول إن القراءة كشف عن منطق البناء الداخلي للنص، وهو منطق ليس معطى من خلال ما تقوله العلامة عبر وجهها المرئي، بل هو بناء يوحي به النص - أو يحاول أن يخفيه إيهاما ب «عفوية» أو «جبلية» سابقة على كل تفكير- وتقوم بتجسيده الذات القارئة من خلال ملء البياضات وتنشيط الذاكرات، كما توحي بذلك جماليات التلقي.

فعندما ينحاز المحلل إلى هذا التصور أو ذاك، فإنه لا يقصي ولا يحذف ولا يصادر، إنه يتبنى رؤية تقوده إلى إعادة بناء قصدية جديدة للنص وفق مقتضيات سؤال تمليه فرضية خاصة في القراءة. والفرضية ليست حكما منتهيا، بل هي

ما«يوجد في أساس بناء منشود» على حد تعبير لالاند. إنها محاولة لتحديد نقطة استدلالية من خلالها نهتدي إلى سبيل (ضمن سبل أخرى ممكنة) قد يمكننا من تحديد بعض الدلالات، وهذه الدلالات ذاتها ليست كذلك إلا ضمن مسار تأويلي، فقد لا تكون لها أي قيمة خارج هذا المسار.

وهذا بالضبط ما يميز القراءات «الجزئية» عن تلك التي تدعي الإحاطة الشاملة بكل الإحالات الدلالية الممكنة للنص. فالقول بوجود معنى كلي يمكن الإمساك به من خلال استعادة شاملة لكل مناحي النص، أمر مستحيل، وهو في جميع الحالات مناف لطبيعة المعنى. فالتمثيل اللساني - الذي هو أساس كل تمثيل - جزئي بطبيعته، فلا وجود لإحالة تدعي القدرة على استنفاد كل ما يمكن أن تتضمنه العلامة من خلال فعل تمثيلي واحد.

إن الموضوع الممثل أكبر حجما من الأداة التي تقوم بتمثيله، وهذا ما يفسر الإحالات المتكررة التي تحول العلامة إلى سلسلة من السيرورات المتتالية التي تتخذ من «المعنى الأول» أساسا لتوليد السياقات المتنوعة. وقصور العلامة هذا هو أساس التأويل، وربما هو مبرره الأول والأخير. وهو أساس القول إن النص آلة كسول توكل إلى القارئ مهمة ملء البياضات، وضبط كل ما يوحي بالتردد واللاتحديد.

I

استنادا إلى هذه الإضاءات التي تبدو ضرورية، في نظرنا على الأقل، يمكن صياغة جملة ملاحظات خاصة بمقال الأستاذ عبد الله إبراهيم. فاختياراته تتبنى، صراحة أو ضمنا، هذا التصور، واستنادا إليه تصوغ كل فرضياتها التحليلية. وتتمحور هذه الملاحظات، في جزء منها، على الأسس التي انبنت عليها الاستراتيجية التي تبناها في تحديد بعض المناطق الدلالية التي تشكل، في تصوره، مفصلا من المفاصل الأساس التي تشد بناء النصوص الروائية موضوع التحليل.

وتستند هذه الاستراتيجية، كما سأحاول توضيح ذلك من خلال أمثلة محددة، إلى رؤية تحليلية مبنية على انتقاء تأويلي لا يرى في النص كلية مطلقة الوجود والاشتغال، بل يتعامل معه باعتباره مكونا من مجموعة من المسارت التدليلية الدائمة التجدد. وبديهي أن الرؤيتين تقودان إلى منهجيتين متباينتين في الاقتراب من النصوص كما سنرى ذلك.

ويتجلى هذا الاختيار بداية في العنوان ذاته. فالقراءة المقترحة قراءة «متحيزة» وقائمة على انتقاء أولي يكمن في التقاط ثيمة كبرى ستتم، استنادا إليها، عملية ترتيب داخلي يستعيد من الكل النصي ما يتلاءم والاختيار الدلالي المتبنى. وبعبارة أخرى، فإن التحليل، يقوم بإدراج الثيمة المنتقاة ضمن سيرورة تأويلية تقود إلى تنظيم العناصرالنصية المرئية وفق هذه السيرورة دون غيرها. وتنضوي هذه العناصر المنتقاة ضمن بنية دلالية جديدة هي نتاج اختيار تأويلي وليست معطى موضوعيا.

فما سيأتي به التحليل بعد ذلك سيكون مقيدا بالانتقاء الدلالي الأول، ذلك أن هذا الانتقاء مرتبط بالسؤال المركزي الذي يتضمنه العنوان. فالعنوان فرضية للقراءة وليس حكما مسبقا، والتحليل وحده سيثبت هذا التصنيف أو يلغيه. وهو أمر يؤكده الجزء الفرعي من العنوان. إن هذا الجزء يتضمن افتراضا فرعيا يقاس على الافتراض الأساس، ولا يشتغل إلا داخله.

وهكذا فإن العنوان يتضمن إمكانا عاما، يمكن تحديده في البحث عن: «التعددية الثقافية في الرواية العربية»، لكن هذا الإمكان ذاته سيخضع لعملية تقليص تقود إلى تحيين بعض الخانات الدلالية واستبعاد أخرى. فالعنوان الفرعي – سلالات وثقافات – يقصي إمكان الحديث عن تعددية أخرى غير ما هو مثبت بين عارضتين. وذاك ما يؤكده المؤلف عندما يحصي عددا كبيرا من أشكال التعدد كإمكانات قابلة للمساءلة، ليقف في نهاية الأمر – بما يشبه التوجيه المسبق – عند تعدد واحد سيعمل على تفصيله في ثنائيات جديدة.

وسنكون حينها أمام تقليص ثالث يشمل العنوان الفرعي ذاته. فالتعدد المشار إليه لا يمكن تصوره إلا ضمن حالات تمثل لعلاقة توترية لا تستطيع أن تبني نفسها ضمن تعددية قابلة لاستيعاب التناقضات الممكنة ضمن البنية نفسها. ولهذا السبب، فإن الأمر لا يتعلق بتعددية متحققة، بل بحالة مسقطة كإمكان قابل للتحقق، أو هو الرغبة التي تحرك الفعل السردي ذاته:

«والتعدد يأخذ مظاهر كثيرة، تعدد في العناصر السردية المكونة للحكاية، وتعدد في أساليب السرد، وتعدد في الصيغ، وتعدد في مواقف الشخصيات ورؤاها، ولعل إحدى الظواهر السردية البارزة في مسار الرواية العربية استثمارها تعدد المرجعيات الثقافية الخاصة بالأعراق والسلالات، والثقافات، والقيم التقليدية، والمرأة، والهوية والآخر (...) وبذلك قامت بتمثيل ثنائيات:

الأنا والآخر، والطبيعة والثقافة، والمجتمع التقليدي والمجتمع الحديث، كل ذلك أثرى البنية الدلالية وتعدد مستوياتها».

فالتعددية المقصودة في النص، هي تعددية خاصة بالإحالات الثقافية الممكنة (المتاح الثقافي)، ولا علاقة لها بالرؤية النظرية المسبقة التي يعتمدها المؤلف في بناء عوالمه الدلالية. فالنصوص التي يسائلها الأستاذ عبد الله إبراهيم منتقاة وفق اختيار دلالي أولي هو الرابط بينها (الثيمة المشار إليها أعلاه). إن الأمر يتعلق برد المعطى التصويري (المشخص) إلى أصله المجرد الذي يتخذ شكل ثنائية لازمنية وغير موجهة. وهي العلاقات الرابطة بين وحدات مضمونية قابلة لأن تتحول إلى عمليات تستدعي ذاتا تجسد الفعل في وقائع حدثية. وهذه الخاصية هي التي تسمح بتنويع حالات التحقق، استنادا إلى كونها تمثل أمامنا خارج كل التحققات. إنها تشتمل، من خلال طابعها ذاك، على كل السياقات التي يبيحها الغطاء الثقافي الذي تتجسد داخله. لذلك فالتعدد لا يكون إلا إذا كان طرفا ضمن علاقة تقابلية ضمنية من قبيل:

التعدد (م) الوحدة

وتعد هذه العلاقة جوهر البناء الروائي، والبؤرة التي تُنسج انطلاقا منها كل خيوط السرد. بل يمكن القول إن الرواية لا يمكن أن تستقيم إلا استنادا إلى هذا التقابل. فهي تنفي الوحدة والأحادية في تصور الحياة من خلال التمثيل لحالات التعدد في الثقافة والعرق وكل ما يشكل الخصوصيات. فلا يمكن مثلا تصور مصطفى سعيد إلا باعتباره طرفا - سلبيا أو إيجابيا - داخل معادلة مسبقة هي التي تحدد البناء الروائي.

يمكن بالتأكيد تحديد مسارات تدليلية فرعية، قد يكون لها وجود مستقل داخل النص، لكنها لا يمكن أن تستمد رصيدها الدلالي إلا من هذه المعادلة. وهي المعادلة التي يتحرك خارجها البطل الثاني في الرواية. وهذه حكاية أخرى يمكن أن تثار ضمن رؤية تحليلية مغايرة لا تتبنى المنطلقات نفسها.

وهو ما يعني ضمنا استبعاد كل الإحالات التي لا تستقيم داخل هذه البنية الدلالية الأولية. فأطراف المعادلة محددة من خلال حالة الإثبات، وهو ما لا ينفي - كما تقتضي ذلك العلاقات المنطقية- إسقاط النقيض، وهي حالة كل الإجراءات الهادفة إلى الإمساك بتناظر دلالي ممكن البناء. فلا يمكن صياغة خطاب عن الخير دون أن يكون هناك ما يشير إلى عوالم الشر، ولا يمكن تصور هذه العوالم في انفصال عن وقائع تجسد الخير، لكن هذه التقابلات

الكبرى قد لا تعني آي شيء، إذا جرى الاحتفاظ بها في شكلها المجرد (النظر إليها خارج سياقات محددة)، لأنها تشير إلى العام والكوني والمتاح الإنساني المشترك. إن تحققها مشروط بإسقاط سلسلة من الثنائيات القيمية التي يجب البحث عنها في المشخص، أي في جزئيات المعيش اليومي التي يأخذ السرد على عاتقه مهمة الكشف عن تفاصيلها في السلوك وفي الوقائع والزمان والفضاء، أي ضمن مستوى مباشر (سطحي) يمثل للحياة من خلال حدود مرئية في أفعال ووظائف وقرائن.

وهو ما سيكشف عنه التحليل من خلال البحث عما يشكل ما يشبه المعادل الملموس للوجه المجرد الذي يقدمه التصنيف الدلالي الذي يتضمنه عنوان المقال. فالعام لا يمكن أن يصبح دالا إلا من خلال إسقاط نسخة لا تستنفد النموذج في كليته، ولكنها تمثل إمكانا يعد تلوينا ثقافيا خاصا بالتقابل الأصلي.

وهكذا سيكشف التحليل من خلال التنقيب، في وقائع النص الروائي وجزئياته وإشاراته العابرة، وفي وصف الأشياء والكائنات، عن العناصر التي تتجسد من خلالها الثنائية الأصلية: «التعدد» في مقابل «الوحدة»، وهي الثنائية التي يتضمنها العنوان. وتلك هي الحالة التي تمثلها تقابلات من طبائع مختلفة، فيها الزمان وفيها الفضاء وفيها الأشياء والكائنات. ويمكن أن نشير إلى بعضها:

بريطانيا (م) السودان

الآخر (م) الأنا

المدينة (م) الريف السوداني

حداثة (م) تقليد

جنس حر (م) جنس مؤسساتي

الثقافة (م) الطبيعة

المركز (م) الهامش

إلى غير ذلك من التقابلات المؤسسة لنمطين متقابلين في الحياة. بل يمكن الدفع بهذا التقابل كما يفعل ذلك الأستاذ ع. إبراهيم إلى حد البحث عن هذه التقابلات في مزاج الشخصية والطبائع وخصائص الفضاء ومضامين الزمان (مصطفى سعيد في موسم الهجرة، صمت الصحراء وصخب المدينة في روايات الكوني، الرغبة في التحول إلى حجر في رواية «فساد الأمكنة»، الريف المدينة في رواية لطفي عبد القادر).

ويتوقف المؤلف عند غرفة مصطفى سعيد وأثاثها في لندن وفي الريف السوداني. في لندن كان يسميها «وكر الأكاذيب الفادحة»، لقد كان أثاثها مستوحى من العوالم الشرقية، كان فيها «الصندل والند وريش النعام والأبنوس والصور والرسوم لغابات النخيل على شطآن النيل وقوارب على صفحة الماء» أما في السودان فقد كانت، على النقيض من ذلك، مملوءة بالكتب وتزينها «مدفأة انجليزية بكامل هيئتها وعدتها، فوقها مظلة من النحاس، وأمامها مربع مبلط بالرخام الأخضر، ورف المدفأة من رخام أزرق وعلى جانبي المدفأة كرسيان...».

فالغرب هنا أصبح جزءا منه - رغم عودته إلى الريف السوداني تاركا وراءه الحضارة بكل تعقيداتها - وهناك للحفاظ على هوية مهددة بالاندثار، ولاستدراج ضحاياه من عذارى لندن إلى فراشه: الفراش هناك لاستثارة فكرة الغريب والعجيب، وهناك تعلق بحضارة عقلية.

وهو تقابل يشير إلى التمزق النفسي والوجداني، بل والفكري الأيديولوجي أيضا الذي تستشعره شخصية لم تستطع خلق توازن بين عالمين مختلفين. فالعودة إلى أقاصي الريف السوداني، هو التعبير عن هزيمة رؤية وتصور في التعاطي مع الإشكاليات التي خلقها التصادم بين الأنا والآخر، فلم يكن مصطفى سعيد «في الحالين لا هذا ولا ذاك بصورة نهائية، ظل متنكرا كفرد إشكالي تدفع به رغبة مزدوجة لأن يكون الشيء ونقيضه، في الغرب يمارس العنف، وتدفع به روح الثأر لكي يستعيد التوازن الذهني والنفسي، وفي الشرق ينخرط فينسق موالاة السياق الاجتماعي، ليكون كما يريده النسق».

وهو ما يرصده في كل النماذج الروائية الأخرى التي قام بتحليلها. فالشخصيات نادرا ما تنتهي إلى تبني موقف صريح ينتصر لهذا الجانب دون ذاك، وربما يفسر ذلك باستحالة تحقيق نموذج واحد في كامل ممكناته. لن نكون حداثيين بشكل مطلق، ولن نستطيع العودة إلى أصل طبيعي يقينا شر الثقافة وموبقاتها.

وتلك الجزئيات، التي يلتقطها المؤلف بكثير من العمق، هي التي تشكل بناء النص وهي الخالقة لآثاره الجمالية. فالأفكار الجاهزة لا تصنع نصوصا، إن النصوص تبنى انطلاقا من الأشكال الفنية المعتمدة في تصريف هذه الأفكار ضمن أوضاع إنسانية تحتاج إلى كثير من الموهبة من أجل بلورتها وتخيل أحجامها وسمكها وإحالاتها الضمنية والصريحة (كان فاليري يقول نصنع الشعر بالكلمات لا بالأفكار).

إن أشكال التحقق هذه هي التي تمكننا من التخلص من إكراهات الواقع بكل معطياته، لكي نسبح في العوالم التي تقدمها لنا العوالم الممكنة. فهذه العوالم هي نتاج بناء ثقافي بتعبير إيكو وبافيل وغيرهما. وهو انتقال لا يشير إلى قطيعة بين العالمين، بل يؤكد الروابط الوثيقة بينهما، فعناصر العوالم الثانية مستمدة بالضرورة مما يتيحه الواقع. لذلك لا يمكن تصور عالم تخييلي يعج بكائنات وأحداث لا نعرف عنها شيئا.

وعلى هذا الأساس يجب إعادة صياغة العلاقة الرابطة بين المجرد والمحسوس، فليس هناك من سبيل لتأسيس عالم فني سيصبح، معادلا للعالم الموضوعي سوى ما تقدمه العوالم الممكنة التي تؤطر المخيال والأشياء والتصنيفات السلوكية ومناطق الانفعال الذاتي والجماعي. وتلك هي الروابط الدقيقة التي تجمع بين ما ينتمي حقا إلى «العالم الواقعي» المستعصي بطبيعته على الضبط الكلي والنهائي، وبين ما يأتي من العوالم الممكنة باعتبارها المصفاة التي نطل من خلالها على واقع نعتقد أنه حقيقي، في حين لا تشكل الحقيقة داخل هذا الواقع سوى جزئية بسيطة.

وتلك هي المهمة التي يقوم بها الفعل السردي. فالسرد، كما يرى ذلك المؤلف، «وظيفته التمثيلية يركب ويعيد تركيب، ويخلق ويعيد تخليق، سلسلة من عناصر البناء الفني يجعل منها المادة الحكائية التي تتجلى في تضاعيف السرد فالتعدد الداخلي لمكونات الحكاية وانفتاحها على فضاءات ثقافية وسلالية ينقل الرواية من كونها مدونة نصية شبه مغلقة إلى خطاب تعددي منشبك بالمؤثرات الثقافية الحاضنة له».

وعلى هذا الأساس، وجب النظر إلى الطريقة التي يتعاطى من خلالها صاحب المقال مع معطيات النص باعتبارها محاولة لرصد البناء الفني لثيمة «ملقاة في الطريق»، لا بحثا عن أفكار جاهزة وموجودة في استقلال عن الذات المستهلة للنص. إن الطريقة التي يُبنى بها العالم الروائي هي التي تدلنا على كيفية نمو القصة واكتمالها ثم موتها، وهي المسؤولة في نهاية الأمر عن الوقع الجمالي الذي يستشعره القارئ العادي حين يقول: قرأت رواية جميلة، دون أن تكون له القدرة على تحديد مكمن الجمال ومصدره. فالأساس في العمل التخييلي ليس المعطيات، بل العلاقات الممكنة بين هذه المعطيات، والأثر الجمالي ليس طاقة حدسية لا يعرف سرها سوى المحفل الذي يتلقاها على شكل انفعالات غامضة، بل هي إشراقات يمكن تحديد مصدرها ومكامنها.

ولهذا الأمر أهمية خاصة في عمليتي التكوين والتوليد، فالتقابل بين ما يطلق عليه الكون القيمي العام (أو الموسوعة بلغة إيكو) [1] الذي يقتطع منه النص الروائي مادته ويحولها إلى عالم فني، وبين الأيديولوجيا (بمفهومها السيميائي، أي باعتبارها الصياغة المخصوصة للقيم) هو إحالة ضمنية على ما يفصل بين المحتمل والمتحقق، بين الوجود القيمي المجرد وبين كل النسخ المتحققة من خلال التمثيل التشخيصي لحالات إنسانية بعينها. ووحدها حالات التشخيص تملك القدرة على قول شيء ما عن الحالة الحضارية لشعب ما، أما النموذج المجرد فهو عام وكوني، ولا فائدة من التأكيد أنه أصل النص ومنبته.

وإذا كان الأمر كذلك، فسيكون من الصعب جدا التعاطي مع التناظر الدلالي الذي يتم إسقاطه كفرضية أولى للقراءة باعتباره يمثل الحالة الدلالية الكلية التي يعد النص تحققها الأمثل. فالتناظر الدلالي لا يشكل سوى فرضية للتحليل، والفرضيات، كما أشرنا إلى ذلك سابقا، نسبية في كل المجالات، ومحكومة بالسياقات المسقطة كحالات يمكن التحقق من صحتها. وبعبارة أخرى، إنها محكومة بالاختيار الذي يقوم به المحلل، وليست مرتبطة بالمعطيات الموضوعية التي يتوفر عليها النص.

وتلك هي الخلاصة الرئيسة التي يجب الوقوف عندها هنا. فتأويل معطيات النص والبحث داخلها عن علاقات ضمنية غير مرئية من خلال التجلي المباشر، مرتبط إلى حد كبير بزاوية النظر التي نتصور من خلالها «المرجع الأصل»، والمرجع الأصل يفترض، في جميع الحالات، وجود قصدية أولى هي التي تفيض عنها العوالم المشخصة. وقد لا تكون لهذه القصدية أي علاقة مع قصدية القارئ بل قد تكون متنافية معها، إلا أنها تعد، مع ذلك، منطلقات أولية تُعتمد، بهذا القدر أو ذاك، في فك رمزية النص وإحالاته الضمنية.

وعلى هذا الأساس واستنادا إلى ما تثيره القصديات الثلاث المرتبطة بفعل التلقي وإنتاج الدلالات (قصدية المؤلف، قصدية النص، قصدية القارئ) يمكن صياغة حدود تصورات ثلاثة في الاقتراب من النص:

١- إما أن ننظر إلى النص باعتباره قيمة كلية تحتوي على كم دلالي منته يمكن بكثير من العبقرية والتسلح بالنظرية «الصحيحة» الإمساك به. وفي هذه الحالة، فإن «الدلالة» (وهي دلالة واحدة لا تزيد ولا تنقص) موجودة على شكل

«سر دفين»، في النص ذاته، وعلى القارئ أن يُجنِّد للوصول إليها. فقصدية المؤلف هي المتحكمة في مجمل العلاقات الممكنة.

إن النص، استنادا إلى هذه الفرضية الأولى، وهي الفرضية المؤسسة للنموذج النظري في كليته (الحديث عن بنية دلالية أصلية)، مبرمج بشكل سابق على حالات التجسيد اللساني (أو أي مادة أخرى بالتمثيل لعالم دلالي ما)، ولن تقوم السيرورة التسريدية، من خلال حالاتها المتتابعة، سوى بتفجير الطاقة المنطقية التي يحتضنها النموذج التأسيسي في حالته البدئية المجردة، ونشرها في وقائع محسوسة. ويقود التعرف على آليات هذه البرمجة، من جهته، إلى الكشف عن البنية الدلالية العامة للنص السردي. إن الأمر يتعلق بالبحث عن التطابق المفترض بين الوجه المجرد للنموذج المجرد، والحالات التصويرية التي لا تشكل في نهاية الأمر سوى الوجه المشخص لهذا النموذج.

٢- وإما أن يكون النص متضمنا لكل المعاني الممكنة وغير الممكنة، وهو أمر قابل للتصور، فالنص يُبنى ضمن موسوعة غير محدودة العناصر والتخوم. فما أن يجري التخلص من لحظة التلقي المباشر، والتخلص من القصديات الأصلية للنص، حتى تنفتح القراءة على ممكنات لا عدّ لها ولا حصر. فالأساس في قراءة النص ليس الوصول إلى مدلول نهائي تطمئن إليه الذات وتعتبره نهاية الرحلة. إن اللذة كل اللذة تكمن في الإحالات ذاتها، فالنص لعبة من الإحالات اللامتناهية لا كما دلاليا منتهيا.

٣- وإما أن نتصور أن النص متعدد بطبيعته- والتعدد جزء من التمثيل اللساني ذاته - ولكنه منته من حيث الإحالات (قد يحيل النص على دلالات متعددة ولكنه لا يمكن أن يحيل على كل الدلالات)، وفي هذه الحالة لن نتعامل معه باعتبار الكم الدلالي الذي يشتمل عليه، بل باعتبار قدرته على توليد سلسلة من السيرورات الدلالية التي تبني نفسها استنادا إلى انتقاءات سياقية تنظم وفقها العناصر المكونة للرواية.

وضمن هذا التصور الثالث يمكن تصنيف القراءة التي يقترحها علينا الأستاذ عبد الله إبراهيم. فقراءته لا تدعي الشمولية، ولا تؤمن بكلية النص، بل تفترض وجود سيرورات قابلة للتحقق من خلال اختيارات مختلفة للقراءة. والأمر لا يتعلق، بطبيعة الحال، بتحديد معنى وتعيينه، بل هو إعادة لبناء قصدية النص بعيدا عن إرغامات الإحالات المرجعية المباشرة. فإذا كانت المعاني التي يشتمل عليها النص لا ترتبط بشكل مطلق بذات المؤلف، أو بالنص

ذاته، فإن المطلوب من التحليل ليس إعادة بناء هذه القصدية، بل علينا - وهو ما يقوم به الأستاذ عبد الله إبراهيم - أن ندرج النص ضمن دواليب الموسوعة الثقافية، والموسوعة هي وحدها القادرة على جعل النص ينتج ممارسة إنسانية جديدة، ولا يكتفي بإعادة تصوير حالات معروفة.

وتلك قضية بالغة الأهمية، فالنص يستعير من الواقع المباشر أسننا مختلفة في أفق بناء أسننه الخاصة، وهذه الأخيرة هي وحدها ما يشكل موضوع التساؤلات التي يطرحها الناقد على النص. فسياقات النص لا يمكن أن تكون معطى جاهزا يهبه النص لنا طواعية، بل هي بناء يقوم به التحليل.

وقد شكلت هذه الفكرة أحد المنطلقات الأساس لتيار معرفي شغل الناس لمدة طويلة، ومازالت هذه الفكرة على قدر كبير من الأهمية. ويتعلق الأمر بوضع البنية ووجودها. فالبنية - في تصور المنتمين إلى هذا التيار (المقصود هنا هو تيار البنيوية) - ليس لها وجود موضوعي، ومعطى بشكل سابق على تدخل الذات، إنها كيان جرت بلورته استنادا إلى سلسلة من الإجراءات التبسيطية الهادفة إلى الإمساك بالسنن الأصل الذي تنتهي عنده، نظريا على الأقل، كل الأسنن الفرعية. وهو ما يعني أن كل تصور مسبق للبنية يمكن أن يستنفد في سيرورته كل الدلالات التي يمكن أن تنتج ضمنها.

وإذا كان هذا التصور قد أعمى بعض البنيويين الذين اعتقدوا أن بإمكانهم التحكم في ممكنات النص استنادا إلى مبدأ الإجراءات التبسيطية المتتالية التي ستقود إلى القبض على السنن الذي تنتهي عنده كل الأسنن، فإن البعض الآخر رأى فيه فرضية للقراءة لا غير. فلا سبيل إلى القول بإمكان الكشف النهائي عن النواة الدلالية التي تعد مسؤولة عن كل المسارات الدلالية. وهو الأمر الذي أكدناه مرارا في صياغتنا لهذه الملاحظات، فصاحب المقال اختار، وظل وفيا لاختياره طوال رحلته مع النصوص التي كانت موضوعا لدراسته.وإن كنا قد توقفنا طويلا عند هذه الاختيارات النظرية، فلأننا نعتقد أن الاختيارات النظرية التي نتبناها تكتسي أهمية خاصة في تحديد نوعية الأسئلة التي يمكن وضعها على النص. ومن نافلة القول إن مردودية التحليل وأهميته تقاسان بنوعية الأسئلة التي تشكل مدخل المحلل إلى موضوع تحليله. ولقد شكلت هذه الأسئلة الأداة الرئيسة من أجل الكشف عما يسميه صاحب المقال بـ «التعددية الثقافية». وهي أسئلة ضمنية لا تعتمد المفاهيم الجاهزة، ولا التقطيعات المسبقة التي عادة ما تبحث في النص عما يؤكد صحتها، لا

الكشف عن مكونات النص. وسنحاول في الجزء الثاني من هذا التعقيب أن نبحث بعض الأحكام التي قادته إليها هذه الأسئلة. وسنتوقف عند ثنائية يعتبرها الأساس الذي من خلاله تتشكل التعددية وتتنوع تجلياتها من خلال ثنائيات تصب كلها في إغناء التقابل المركزي.

II

لقد أشرنا في بداية تعقيبنا إلى أن الأستاذ عبد الله إبراهيم ينطلق من فرضية تحليلية مبنية على سؤال مركزي يتعلق بالتقاط ثيمة رئيسة، أو تناظر دلالي مهيمن والتعامل معه باعتباره ما يشبه البنية الدلالية الأولى التي تستند إليها الرواية من أجل بلورة مضامينها المشخصة (التجليات الخطابية المتعددة). وقد حدد المؤلف هذه الثيمة فيما سماه «التعددية الثقافية»، وهي ثيمة يمكن الإمساك بها من خلال إسقاط سلسلة من الثنائيات الفرعية، التي تعد، في واقع الأمر، تفصيلا لثنائية عامة هي التقابل المركزي الذي يقاس عليه سلوك الشخصيات ومواقفهم وتصورهم للعالم، وهذه الثنائية يصوغها من خلال الحدين التاليين: الطبيعة (م) الثقافة. فالشخصيات في الرواية يتجاذبها عالمان، عالم الثقافة برداءته وقبحه، وعالم الطبيعة الذي يشكل الواحة التي تتوق اليها الأنفس.

وهو تقابل تدارست مضامينه علوم كثيرة، ولعل أهم ما قيل في شأن هذه الثنائية هو ما قدمته الأنثروبولوجيا البنيوية ممثلة في أحد أقطابها الكبار كلود ليفي شتراوس. وهي الثنائية التي عبر عنها من خلال التقابل الشهير الذي يقيمه بين «النيء» و «المطهو». يشكل الحد الأول عالم الطبيعة الخالي من الرموز الإضافية، في حين يشكل الحد الثاني ما يأتي من الممارسة الإنسانية باعتبارها نشاطا رمزيا في المقام الأول.

والرمزية هي منطلق الثقافة ومنتهاها، فالإنسان كائن رمزي كما يقول كاسيرير. وقد شكل الامتلاك الرمزي للكون مرحلة حاسمة في تحول الإنسان من كائن مستسلم لآليات الطبيعة، إلى صوت واع يشق طريقه خارج إكراهاتها حينما استطاع أن يصوغ رغباته من خلال الرموز لا من خلال الوقوف عند ممارستها بشكل لحظي. وللرمز موقع خاص في تاريخ البشرية، فلقد استطاع الإنسان، من خلال الرمز وداخله، أن ينظم تجربته في انفصال عن العالم. وهذا ما جنبه التيه في اللحظة، وحماه من الانغماس في مباشرية الـ «الهنا»

والـ «الآن» داخل عالم بلا أفق ولا ماض ولا مستقبل. لقد كان الرمز هو أداة ذلك تماما كما كانت الأداة هي الفيصل في التخلص وامتلاك القدرة على التحكم فيها. «فالأداة (outil) هي انفصال عن الموضوع، تماما كما أن الرمز يشكل حالة من حالات الانفصال عن الواقع»[٢]. من هنا فإن الدلالة ذاتها وطرق إنتاجها وسبل تداولها واستهلاكها ليست سوى حصيلة لحركة «ترميزية» قادت الإنسان إلى التخلص من عبء الأشياء والتجارب والزمان والفضاء، لتمتلك هذا الكل على شكل مفاهيم تقلص من التجربة وتردها إلى عناصرها الأصلية المميزة.

وليست الغاية هنا أن نتتبع بدقة مسار هذه الثنائية باستعمالاته المختلفة، ولكننا سنحاول فقط أن نقف عندها كما وردت عند الأستاذ عبد الله إبراهيم وكما يستعملها من أجل صياغة تصوره لما يسميه «الوحدة والتعدد والتقابلات المتفرعة عنهما». ويبدو أن هذا الاستعمال فضفاض جدا ويشكو الكثير من عدم الدقة إذا ما رد إلى المضمون العام لهذه الثنائية كما هي مثبتة في أدبيات الأنثروبولوجيا، وهو أمر لا شك في أنه سيؤثر في مردوديته كأداة لاستنباط عالم دلالي موزع على قيمتين متقابلتين. وقبل أن نقدم بعض الملاحظات الخاصة بهذه النقطة سأقدم بعض النماذج الخاصة بهذا الاستعمال، وهي نماذج موزعة على الدراسات التي قدمها المقال :

«تطرح رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» تعددية الأنا وتعددية الآخر كجزء من رهانات التوتر الثقافي بين الشرق والغرب، فالأحداث ترسم ملامح عالمين مسكونين بسوء التفاهم الذي يرتقي علاجه إلى العنف، وهي تعرض عالمين متناقضين أحدهما طبيعي والآخر ثقافي، وانتقال مصطفى سعيد من عالم الطبيعة إلى عالم الثقافة جعله موضوعا رمزيا، فالعلاقات في العالم الآخر تقوم على الأنانية والاستئثار والعنف واختزال العوالم الآخرى وتهميشها، وقد تشكل وعيه بخصوصيته الثقافية بتوجيه من هذا العالم، فمارس عنفا مقابل عنف. فيما يظهر العالم الطبيعي هادئا وادعا على ضفاف النيل في قرية منسية حيث لا مطامع ولا تطلعات كبرى، فالشخصيات ساكنة ترتع في طمأنينة وغير مسكونة بهاجس العنف، وبعيدة عن الصراعات والتجارب الكبرى الخاصة بعالم الثقافة».

« ... بمقدار كونها مجهولة للمتلقي الذي اعتاد نوعا من التلقي الخاص بعوالم مختلفة، فالجهل بها نوع من القصور الذاتي ذلك أن «الثقافة الحديثة»

تعتبر حواضرها مركز انطلاق ومحاور للمعاني، وما عداها أطراف لم تندرج في سياق التاريخ.

«وفكرة الخطيئة القائمة على وهم سفاح المحارم - وهي فكرة ثقافية - فجرت رغبته البدائية لأنه يختار حل الطبيعة، والاتصال بعشيرته الأولى، لأنه وجد نفسه ضحية للثقافة. فثنائية» الطبيعة/ الثقافة تتحكم في مصيره. الطرف الأول منها يغريه بمحاكاة الجد الأسطوري الأعلى كوكالوانكا والثاني يرده إلى فعل الخطيئة».

«وكنتيجة لهذا الوجه يظهر توفيق معذبا ومنشطرا على نفسه، لأنه ينتمي في آن واحد إلى نسقين متعارضين: الطبيعة ممثلة بالسلالة والثقافة ممثلة بالميول الفردية».

«ويبدو كأن خروجه على السلالة جاء بسبب هجنته، أكثر مما كان اختيارا قرره بوعي، بحيث يصعب التحديد بدقة كاملة فيما إذا كان لُفظ من السلالة، أو أنه وجد نفسه خارجها، بعد أن اندرج في «عالم الثقافة».

إن الاستعمالات الخاصة بهذه الثنائية، في هذه الفقرات بالذات، لا تخرج عن محاولة رصد حالة تقابل بين فضاءين أحدهما ما زال بكرا يحتفظ بنقائه، والآخر مركب ومعقد. قد يكون الأول ريفا أو قرية صغيرة أو صحراء، وقد يكون الثاني مدينة كبيرة بلا قلب. كما قد يكون الأول بؤرة لتجسيد علاقات إنسانية بسيطة لا تشكو من كثرة الوسائط، وقد يكون الثاني دالا على عالم معقد تلعب فيه الوسائط والترتيبات المسبقة الدور الأساس.

وفي جميع الحالات، لا يبدو أن هناك تقابلا بين الطبيعة والثقافة. وهو أمر مقصي بكل المعاني الممكنة، ومن خلال استحضار كل السياقات المعرفية التي يمكن أن تستعمل داخلها ثنائية تشير إلى عالمين متقابلين: أحدهما إنساني تحكمه قيم رمزية عرضية، والثاني طبيعي لا يحتكم سوى إلى إفرازات الوجود الطبيعي. فلا مصطفى سعيد ولا الشخصيات الأخرى يمكن أن تحيل، من خلال ممارساتها وطموحاتها، على الرغبة في التخلص من كل الإرث الإنساني الذي تمثله الثقافة (الدين والأخلاق واللغة والطقوس والتسميات والتمييز...) للعودة من جديد إلى حالة طبيعية ينتفي فيها كل شيء، ليتحول الإنسان إلى آلة تحركها ردود أفعال لحظية لا تستحضر ماضيا ولا تسقط مستقبلا.

إن عودة مصطفى سعيد إلى قرية منسية على ضفاف النيل يعد هربا من ماض ملوث بالدماء، ولم تكن عودة إلى طبيعة تخلصه من كل القيم. لذلك

فهو انسحاب من معركة لم يُجد إدارتها، لأنها معركة حضارية تتجاوز الحلول الفردية وهلوساته الجنسية الرقيقة منها والعنيفة. ولقد نظر الكثيرون إلى هذه العودة باعتبارها مصالحة هشة وغير حضارية مع ثقافته وصداما غير تاريخي مع ثقافة الآخر. لذلك فإن عودته تلك، لم تمنعه من الزواج والإنجاب، ولم تمنعه من الكذب على أهل القرية وإخفاء شخصيته والتنكر في ثوب تاجر من الخرطوم. وتلك، بالتأكيد، قيم ثقافية ولا علاقة لها بالطبيعة كما تحددها الأنثروبولوجيا.

وهذا ما يصدق أيضا على ما يقدمه عالم صبري موسى الروائي. فلا يمكن أن تكون «السلالة» تعبيرا عن عالم الطبيعة، فالعودة إلى العشيرة ليست تخلصا من الثقافة بل هي اختيار ثقافي، يرفض اختيارا ثقافيا آخر. فالحل الذي يبحث عنه نيكولا ليس حلا «طبيعيا»، بل هو حل يكمن في الهروب من الفضاءات التي يؤثثها الوجود الإنساني إلى خلاء، يمنح الطمأنينة والهدوء النفسيين. فتوهمه أنه ارتكب زنا المحارم وشعوره بالذنب يسير بالأمور في الاتجاه المعاكس. فـ «زنا المحارم»، كما يرى ذلك كلود ليفي شتراوس، هو بداية الخروج من دائرة النواة الأسرية الأولى لخلق حالات اجتماعية من طبيعة أخرى ستقود إلى إنشاء التجمعات السكنية المستقرة وخلق الأشكال التمثيلية الأولى التي ستضمن استمرارية هذا الاستقرار، وهو ما يعني خلق حالات التبادل الاجتماعي في كل التجارب الحياتية: الخيرات المادية والنساء واللغة.

كما أن الصحراء لا يمكن أن تكون طبيعة خالصة، يعيش فيها الناس خارج القيم وخارج التاريخ، تماما كما لم تكن القرية السودانية وأهلها تعبيرا عن نقاء طبيعي تعيش حالة خير مطلق. والأجدى أن ينظر إلى المشخص من زاوية تعبيره عن حالات رمزية لا يمكن إدراكها في كامل أبعادها إلا من خلال إسقاط وضعيات إنسانية قادرة على تجسيد القيم المجردة من خلال إدراجها ضمن دفق زمني مرئي.

وعلى هذا الأساس، فإن التقابلات التي تشير إليها الفقرات السابقة هي تقابلات من نوع آخر. صحيح أن هناك إشارات للطبيعة والثقافة، لكنها إشارات دالة على استعمال عادي، أي بالمفهوم الذي يحدد الطبيعة باعتبارها فضاء يخلو من تعقيدات المدينة، فضاء تنشرح له النفس البشرية، ولكن لا علاقة لهذا المفهوم بمفهوم الطبيعة - كما يشير إليه المقال - بما تشير إليه أدبيات الأنثروبولوجيا. فالطبيعة، في هذا السياق، لا تتقابل مع الثقافة، بل

تتقابل أحيانا مع صخب المدينة واسمنتها، من حيث الهدوء والهواء النقي والمناظر الجميلة، وأحيانا أخرى مع التعقيدات التي أصابت السلوك الإنساني، من حيث البساطة في العلاقات الاجتماعية والمواقف. وقد يكون ذلك التقابل دالا على الانسحاب من معركة خسرها الفرد آثر العودة إلى الطبيعة (يشير نجيب محفوظ في قصة قصيرة من قصصه وعنوانها «الخلاء»، إلى أن الفتوة الذي عاد إلى القاهرة لينتقم من غريم سلبه زوجته ليلة زفافه، صدم عندما علم بموت غريمه، فانعزل عن رفاقه واتجه نحوالخلاء، وتلك نهاية القصة)

ومع ذلك، فإن الثقافة حاضرة في الفضاءين، لأننا لا نستطيع تصور وجود تجمع سكاني في أبسط مظاهره يعيش تجربة خرساء خالية من المعاني ولا تتخللها العلامات، و «تجارة العلامات كانت هي المدخل إلى الحديث عن مجتمع الثقافة» كما يقول إيكو. فالممنوع والمباح والمكروه والمستحب والمرغوب فيه، كلها أشكال أخلاقية ابتكرها الكائن البشري ليعبر من خلالها عن انتمائه العفوي إلى نظام اجتماعي، وبدون هذه القيم لا يمكن أن نتحدث عن كائن نسميه الإنسان.

وعلى هذا الأساس، يجب إقامة تمييز دقيق بين أشكال التحقق الخاصة بكل النماذج (وهي متنوعة ومختلفة)، وبين الثقافة كمضمون رمزي من خلاله استطاع الإنسان أن يتخلص من أسر الطبيعة وقواها الجبارة. وشتان بين الأشكال الخاصة بتحقق القيم، وبين انتفاء الثقافة لمصلحة ما نسميه «طبيعة» خالصة.

فالثقافة ليست اختيارا، إنها قدر ملازم للوجود الإنساني، فقد شكلت داخل الرحلة الإنسانية على الأرض مجموعة من الأجوبة الأساسية التي أفرزتها الممارسة الإنسانية في مستوياتها المتنوعة: البيولوجي والنفسي والاجتماعي. وهي باعتبارها كذلك ليست سوى التحققات الممكنة لمضامين ذات طابع كوني في غالب الأحيان.

استنادا إلى هذا، يجب أن نغير اتجاه الأمور، وعوض أن نتحدث عن التعارض «الثقافة - الطبيعة» علينا أن نتحدث عن تقابل يمكن التعبير عنه ب: الأنا - الآخر، أو المدينة - الريف، أو المجتمع الحديث- القبيلة. وهي فيما يبدو تقابلات أقل إشكالية من ذاك الذي تشير إليه الثنائية الأولى. فالأمر لا يتعلق، في الحالة التي تجسدها الروايات، برفض للثقافة، لأن هذا الرفض مستحيل، ويأباه الوجود الإنساني ذاته، بل يتعلق برفض للمظاهر التقنية التي

جاءت بها الحضارة المعاصرة، حينا، أو رفض الوصاية الغربية بقيمها الجديدة تارة أخرى.أو قد يتعلق الأمر فقط بالتعبير عن التناقضات الداخلية التي يفرزها مجتمع منكفئ على ذاته، وكل ما فيه يوحي بالتوحد والصمت والجدب كما في روايات الكوني.

انطلاقا من هذا التمييز، وجب التعامل مع الثقافة باعتبارها الطريقة التي تنتظم وتتوزع وفقها المضامين السلوكية الإنسانية بكل أبعادها. وذاك هو السبيل الوحيد للحديث عن ثقافات مختلفة على الرغم من اعترافنا بوحدة الخصائص الأساس للمضامين المرتبطة بالوجود الإنساني. فمن الطبيعي أن تكون مفاهيم من قبيل الخير والشر والصداقة والكرم (التي هي قيم كونية عامة ومشتركة بين الكائنات البشرية) مختلفة باختلاف السياقات الثقافية التي تتحقق داخلها. إنها في الصحراء غيرها في المدينة، وهي في الغرب غيرها في الشرق، وهي عند المسيحي غيرها عند البوذي أو المسلم أو الذي لا دين له. وقد عبر عن ذلك أحد الرحالة الروس بلغة بالغة الدقة عندما قال: «بعد تجوال طويل في أصقاع متعددة من الأرض، تأكد لي أن كل المضامين متشابهة، الأشكال وحدها متغيرة ومختلفة».

وربما هذا ما جعل إيكو يتحدث عن الثقافة من زاوية كونها «الطريقة التي يجري بها تفكيك النسق، داخل ظروف تاريخية وأنثروبولوجية بعينها، ضمن حركة تمنح المعرفة بعدا موضوعيا. إن هذا التجزيء يتم على كل المستويات بدءا من الوحدات الإدراكية الأولية، وانتهاء بالأنساق الأيديولوجية الكبرى.

وعلى هذا الأساس، فإن الثقافة تجزئ المضمون وتثبت في وحدات ثقافية تلك الأجزاء الواسعة من المضمون الذي تطلق عليه الأيديولوجيا، بالإضافة إلى الوحدات الأولية من قبيل الألوان وعلاقات القرابة، وأسماء الحيوانات وأجزاء الجسد والظواهر الطبيعية والقيم والأفكار. إن المواقع الأيديولوجية يتم توليدها من خلال تقابلات منضوية في سلسلات مركبية طويلة مبنية وفق محاور بعينها. إن الطبيعة «الأيديولوجية» للأيديولوجيا تعود إلى هذه المناورة المخصوصة التي توهمنا أن الحقول الدلالية الجزئية تتميز بالثبات، ولا تضعها تبعا لذلك في إطار العلاقات العامة التي ينسجها النسق الدلالي الشامل» (٣).

ويمكن أن نقف عند حالتين اثنين أوّلاهما الأستاذ عبد الله إبراهيم عناية خاصة. ويتعلق الأمر بما يقوله عن «الأساطير المؤسسة للمجتمع الصحراوي» كما تمثلها روايات إبراهيم الكوني، وما يقوله عن رواية الطيب صالح «موسم

الهجرة إلى الشمال». والمثالان بالغا الدلالة، لأنهما يمثلان حالتين مختلفتين اختلافا جذريا. فالعالم الروائي الذي يقدمه إبراهيم الكوني مرتبط بالصحراء وتعد رواياته في هذا المجال محاولة رائعة، لتصوير الحياة كما يعيشها الطوارق في الصحراء، في حين تندرج الثانية ضمن مجموعة كبيرة من الروايات التي تصدت لإشكالية العلاقة بين الشرق والغرب، بين العالم العربي (المستعمر) وبين أوروبا، ومن بينها: «قنديل أم هاشم» ليحيى حقي، و «عصفور من الشرق» لتوفيق الحكيم. و «الحي اللاتيني» لسهيل إدريس، وآخر رواية صدرت ضمن هذه الموجة هي «البعيدون» لبهاء الدين الطود الصادرة في المغرب في السنوات الأخيرة.

إن الثابت في كثير من هذه النماذج الروائية التي تناولت هذه المعادلة هي الفحولة. فهي تخصص موقعا مهما للتمثيل لطبيعة العلاقة التي يقيمها الشرقي الوافد على الغرب، مع الفتاة الغربية التي «تأخذها الشفقة»، أو «يستهويها عطر الشرق وسحره » أو «تلهب خيالها فحولة إفريقي ذاع صيته في كل الأصقاع الغربية». لهذا فإن ما يميز هذه العلاقة أنها نادرا ما تشير إلى ارتباط عفوي (غريزي أو قائم على حب متبادل مثلا) يجمع بين ذكر وأنثى، لكي تؤكد أن الرابط بينهما هو رغبة في الانتقام من جهة الوافد، ويمثل عند الفتاة الغربية رغبة في الخروج عن العادي والمألوف.

ودون أن نفصل في جزئيات هذه العلاقة - فالمقصود هنا ليس هو تقديم تحليل بديل، بل نود فقط إضافة عناصر تكمل التحليل الذي يقدمه الأستاذ عبد الله إبراهيم ويغنيه - فإن هذه العلاقة يمكن أن نتأملها من زوايا متعددة، سنقف عند واحدة منها، ويتعلق الأمر بما يعود إلى المخيال الخاص بالعملية الجنسية وموقعها داخل ثنائية الطبيعة-الثقافة، سواء تعلق الأمر باللغة التي تصف جزئيات الفعل الجنسي ومراحله وطبيعته، أو تعلق بالعوالم المسقطة على الفعل الجنسي من خارجه (حالات التوازي بين الفعل الجنسي والمعركة). ويمكن في هذا المجال أن نحيل على مجموعة من الصور النمطية التي تشكل مخيالا خاصا بالفعل الجنسي يستوحي أدواته وانفعالاته من حرف وأدوات وأشكال تؤثث محيط الإنسان: القوس والرمح والركوب والعمودي والمجوف (انظر الرواية ص ٤٤ من طبعة دارالجيل).

وربما يعود هذا اللاتكافؤ إلى الطبيعة الخاصة بطرفي العلاقة ذاتها. فمصدر هذا اللاتكافؤ (وهو تكافؤ وهمي في حقيقة الأمر، فالرجل والمرأة

متساويان في العملية الجنسية) هو «الطبيعة الولوجية» للمذكر و «الاستيعابية للمؤنث». فهذا الشكل الاستيعابي هو ما يلهب خيال الغازي ويدفعه إلى تحقيق نزواته بشكل يدعو إلى الزهو والاعتداد بالنفس، فالإيلاج يوحي له بالطعن والسيف والنزال وركوب المطايا. فكل شكل من أشكال هذه الأدوات يحيل على عوالم أخرى غير ما يوفره الجنس ذاته.

وبالإمكان استحضار مجموعة من الصور التي تُبنى عليها الصورة الحقيقية للفعل الجنسي: «فتح المدينة» و «اقتحام الصحن» و «التوغل في أراضي الخصم»، وكلها صور مستعارة من مجالات الحرب والقتال للتعبير عن الطبيعة الإيجابية للمذكر والسلبية للمؤنث (يقول بطل من أبطال روايات نجيب محفوظ متحدثا إلى صديقه عن النساء وعالمهن: إن عظمة الغزاة تقاس بمناعة الحصون التي يفتحونها.

إلا أن هذه الصورة الخاصة بالفعل الجنسي تحيل على تصورعام تشترك فيه الكائنات الإنسانية مجتمعة، مع وجود اختلافات في تحقيق صور هذا المخيال. لذا فإن الخصوصية الثقافية هنا يجب البحث عنها في شيء آخر. إن الغربي الذي ركب البحار ليغزو أراضي جديدة، وجد في أفريقيا كائنا حرا عاري الصدر يحمل في يده رمحا ويعيش وسط الأدغال في تناغم كلي مع الطبيعة. فلاشيء يوحي بوجود ما يغير مجرى هذه الطبيعة أو إيقاعها، أو يمس مظهرا من مظاهرها، إنها زمنية رتيبة لا تقود إلى التراكم ولا تغير من وضع الكائن ونظرته إلى الوجود، فهي لا تخضع في إيقاعها إلا لقوانينها.

إن هذه الصورة هي التي ستعشش في ذهن الغربي وتلهم خيال نسائه اللائي رأين في هذا «الكائن الأسود» تجسيدا لطبيعة لم تلوثها بعد الوسائط والحاجات الزائدة التي أفسدت الذوق وقلصت من حجم الطاقة عند الرجل الغربي.

استنادا إلى هذا الترابط أيضا بين الطبيعة والكائنات والمناخ ونمط العيش، تصبح الطاقة الجنسية الجارفة المزعومة عند الأفريقي مرادفا للطبيعة بمفهومها الأنثروبولوجي. فهذه الطاقة، في تصورالغربي، ليست طاقة بيولوجية خارقة، وليست نتاج تركيب فسيولوجي مغاير، إنها وليدة الطبيعة ذاتها، إنها طاقة لم تهذبها المدنية الحديثة بعد، ولم تحد من غلوائها قوانين الدين وإكراهات الثقافة. فالأفريقي الأسود مازال «أرضا بكرا» قريبا من الطبيعة مرتبطا بإيقاعها وأسيرا لدوافعه الغريزية المنفلتة من كل رقابة، لابتعاده عن المدنية الحديثة وهمومها.

وعلى العكس من ذلك، فإن الغربي ابتعد منذ فترة طويلة عن هذه الطبيعة، فخلق لنفسه إيقاعا خاصا أدى به إلى الارتماء في أحضان مدنية منحته كل شيء: المال والترف والراحة، ولكنها قلصت من طاقته البيولوجية، وحولتها إلى طاقة فكرية تواصلية جديدة تعبر عن نفسها في الاختراعات العلمية والإبداع الفني. دليلنا في ذلك «عري الأفريقي» الدائم، والعري، كما هو معروف حالة طبيعة، أما اللباس فهو حالة ثقافية، فالإنسان تعلم كيف يلبس.. تماما كما تعلم كيف يتكلم وكيف يمشي.

فهذا الأفريقي الأسود العاري الصدر، الخارج من غابته قاصدا أوروبا بحثا عن فريسته البيضاء، يذكر بأفلام التوحش والاغتصاب، أو يذكر بحالات «العشق الأبوي»، حالات اشتهاء سيدة القصر لعبدها، واشتهاء الفتاة لخادمها الأسود، واشتهاء الثرية لسائقها. من هنا يبدو الأسود الأفريقي بعوالمه السحرية، كائنا عجائبيا، يلهب خيال العذارى ويستثير في نفوسهن سحر الشرق، إنه يأتي بتلك الطاقة الغريزية التي افتقدتها المرأة البيضاء منذ زمان في رجلها الأبيض الذي أنهكته المدنية و «موبقات الفكر».

وتلك هي الصورة التي تسربت إلى المخيال الشعبي عند الشعوب المستعمَرة ذاتها، فأصبحت جزءا من تصورنا نحن أيضا للفعل الجنسي وعوالمه، فقد أصبح الرجل الأسود هو الرمز الحقيقي لفحولة مثلى تحقق أقصى حالات اللذة. فالحكم الاجتماعي يخفي داخله حكما عنصريا يصنف الآخرين (اللون المختلف) ضمن خانة «الطبيعي الهمجي».

وضمن هذه الصورة النمطية اللاشعورية يمكن تحديد وضع المرأة عندنا – كما هي في مخيالنا وردود أفعالنا وسلوكنا، لا في ما تقوله النصوص التي نرددها في المناسبات وحالات الوعظ والإرشاد– على عوالم العرض والشرف الذي يجب أن يصان درءا «للفضيحة». لذلك، فالنيل من امرأة يمر عبر النيل من أخيها أو زوجها أو عشيرتها (عندما نريد أن نحط من قيمة رجل نشتم العضو التناسلي لأمه أو أخته).

ومن هذه الزاوية يمكن أن نتأمل العلاقة التي يقيمها مصطفى سعيد مع عذارى لندن ليدفع بعضهن إلى الانتحار ويقتل بالسكين البعض الآخر. فالأمر يتعلق باستعادة لاواعية للصور النمطية الثاوية في الدهاليز المظلمة للاشعور. فهو عند الغرب «عبد» سُلب منه كل شيء: اللغة والحلم والحق في الامتلاك، ولم يعد في حوزته سوى جسد أُودع كل أسرار الطاقة الجنسية الهدارة. إنه «حار»

«يشتعل بفرط الرغبة» الجامحة، ولا يحتاج - كما يفعل ذلك الغربي- إلى الصور الاستيهامية لكي يلبي حاجات شريكه. إن الطاقة داخله بكر صافية «طبيعية» كما هي في مظانها حيث لا وسائط ولا انفعالات سوى انفعالات الجسد.

أما المرأة الغربية، فإنها تمثل الصورة الكلية للمرأة، الطرف الآخر داخل معادلة الذكر والأنثى، إنها تمثل داخل النسيج الشرقي العرض الذي يجب أن يصان، وصون العرض صون للشرف والنيل منه نيل من هذا الشرف. لذلك أصبحت الأداة المثلى للانتقام من الغرب المتعجرف. إنها تمثل أقرب السبل وأسهلها للنيل منه، و «تمريغ أنفه في التراب».

ومن المعروف أن المستعمَر يجنح إلى تقمص الصورة التي خلقها عنه المستعمِر، إنه يتماهى معه في مخيال هو موضوعه وشكل تحققه. وتلك هي الحالة التي يمثلها لاوعي النص، حيث تقدم لنا الرواية غازيا حقيقيا يتكلم عن جنس في شكل معركة تدار رحاها في الغرف المغلقة من أجل إثبات فحولة مثواها اللغة والاستيهامات لا الجسد الفعلي. لذلك فالعنف الذي يمارسه مصطفى سعيد «بمديته» هو عنف رمزي يوهم بالنصر، فهو يعيث فسادا في عرض الآخر وشرفه (وهو يمتطي المرأة الغربية يشعر أن أوروبا كلها ترزح تحت نير فحولته)، أما عندما يمارس عنفا حقيقيا بمدية حقيقية (قتله لجين مورس)، فإنه يعلن عن هزيمته. وتلك هي البداية التي ستقوده إلى العودة إلى أرض الجنوب منهزما.

وهذا ما يشكل التقابل الحقيقي بين الشرق والغرب، وبين الأنا والآخر، بين الهنا والهناك، وهي حالات تمثل لصراع مخيالين متقابلين لا صراع بين الطبيعة والثقافة. فكلا المخيالين يعدان إنتاجا لثقافة بعينها.

وعلى عكس ما يقع في رواية «موسم الهجرة إلى الشمال»، فإن روايات الكوني تتعامل مع ثنائياتها بطريقة أخرى، ومنها ثنائية الطبيعة والثقافة. فالعالم الموصوف في النص لا يتحدد قياسا إلى شيء آخر غير ممكناته الذاتية. فلا وجود لمركز وهامش، ولا وجود لأنا وآخر، ولا وجود لشرق وغرب. الشيء الوحيد الذي تتحدد من خلاله الأنا الصحراوية هي الصحراء ذاتها: امتدادها وصمتها (إشارة الأستاذ عبد الله إبراهيم إلى طقوس الصمت التي يمارسها الشيوخ حيث يصومون عن الكلام).

وعلى هذا الأساس، لا وجود لتوتر مصدره «الخارج» يحرك الأحداث ويدفع بالسرد إلى إسقاط حالات مناقضة لفضاء الصحراء. فالصحراوي لا

يحلم بالوصول إلى مدنية منشودة، ولا يستشعر الحاجة إلى العودة إلى ماض سالف، فالصحراء قد حافظت على طبيعتها وإيقاعها. فهي كيان ممتد بدون أفق ولا نهاية، ولا يعبأ بقيم أخرى غير ما تنتجه تناقضاته الداخلية. وحتى في الحالة التي يحس الفرد داخل المجتمع الصحراوي بتناقض ما مع محيطه المباشر، فإنه لا يبحث عن فضاء نقيض، بل يتوغل في الصحراء للبحث عن مزيد من التوحش.

كأن الأمر يتعلق بالبحث داخل الإنسان عن عناصر النقاء والمطلق، وهو نقاء لا يمكن أن يتحقق إلا بالعودة إلى أحضان الطبيعة. ولكن اتصال الصحراوي بصحرائه اتصال واع، إنها روح ميثولوجية تحرك الكائن وتجعل الصحراء جزءا من روح الصحراوي. إن الأمر يتعلق بثقافة الصحراء، ثقافة تتميز بشيء أساس الندرة في كل شيء : ندرة العلامات وندرة الحضور الإنساني وندرة الوسائط.

إن المجتمع الصحراوي يتأمل ذاته لأنه يعيش حقا «زمنية طبيعية»، والزمنية الطبيعية زمنية مكررة ومعادة، بلا ذاكرة. إنها تأكل من نفسها، لذلك لا تترك آثارا، قد تحفر الأخاديد، وقد تقيم الكثبان، ولكنها لا تأتي بالعلامات الاصطناعية، وهذا ما يفسر فقر المحيط الصحراوي: شظف في العيش وفي العلامات.

إنها على خلاف «الزمنية الإنسانية»، فهذه الزمنية تتميز ببعدها التطوري الخلاق، بعد يقود إلى التكاثر فيُلهي الناس عن الإنصات لصوت الطبيعة. إن الهروب إلى الطبيعة ليس تخلصا من مكتسبات العقل والوجدان والثقافة، بل هو هروب من إيقاع زمنية ثقافية إلى أخرى طبيعية تتميز بإيقاعها البطيء: فلا أحد يناجي سيارته في المدينة، وكم من صحراوي يقف الساعات يكلم جمله.

هذه بعض الملاحظات العامة التي عنّت لي، وأنا أقرأ مقال الأستاذ عبد الله إبراهيم. وهو مقال - كما سبقت الإشارة إلى ذلك - غني بملاحظاته الثاقبة ومنطلقاته النظرية العميقة التي تبني الأسئلة وتفتح القراءات على المزيد من التأمل.

الهوامش

(١) انظر كتابه: Lectore in fabula p 99.

(2) J Molinot M : Interprétation des textes, p 69.

(3) pp 131- 132 Umberto Eco: le signe.

مناقشة بحث الرواية العربية وتعدد المرجعيات الثقافية (*)

- **د. يمنى العيد (كاتبة وناقدة - لبنان)**: لفتتني بعض المسائل، يقول الباحث في البداية إن التقديم لعملية سابقة تتبع التطور والتكوين للرواية هو عمل سهل، أنا أعتقد أن هناك نوعا من الظلم في أن يوصف هذا الجهد المبذول على مستوى النقد بأنه عمل سهل لأنه في حينه قد يكون أصعب من العمل الذي يقوم به النقد اليوم. لفتتني مسألة ثانية هي أنه يقول اختراق السطح ثم يقول إنه التمثيل السردي للمرجعيات، ولأنه تمثيل لا يفيد في إقامة علاقة عمودية إنما يفيد في إقامة علاقة متوازية بين المرجعية داخل النص والعمل الروائي، مما جعله يعتبر الأيديولوجيا هي مرجعية بالكامل، وهذا الإغفال يدفعني إلى استعمال مصطلح التمثيل للمرجعية (...) وإذا أردنا أن نعمل تحليلا للرواية ونرى المنظور الفكري فيها فلا بد أن نقترب من مسألة الهوية الثقافية (...)، وإذا أخذنا منظور الرواية بعين الاعتبار فلا بد من الحديث عن العلاقة الاستشراقية المعكوسة التي تمثل منظور الرواية الأساسي، والعلاقة بين الراوي ومصطفى سعيد هي علاقة مرآتية، ويمكن أن نقول في النهاية إنهما شخصية واحدة، هذه العلاقة الاستشراقية المقلوبة تشير إلى علاقة التبعية بين الشرق والغرب والشرقي الآن يقلب الصورة، هو الآن القوي...إلخ، وهي في لب المنظور الفكري للرواية.

النقطة الأخيرة هي مسألة المصطلحات التي أصبحت تشكل لنا نوعا من الإرباك، فهو يحكي عن التوتر بوصفه مصطلحا في الرواية، صحيح أن التوتر موجود في الرواية، لكن هل التوتر هو توتر حركة السرد أم توتر علاقة الشخصيات بعضها مع بعض، أم توتر اللغة في تراكيبها وفي صياغاتها؟ وما الفرق بين التوتر ومصطلح آخر أنا استعمله هو الدينامية التي هي على علاقة وثيقة بالمنظور الفكري الذي يتحكم في السياقات السردية؟

- **د. صلاح فضل (ناقد أدبي - مصر)**: د. عبدالله إبراهيم مزج بين السرد واهتماماته الثقافية، وقدم نوعا من النقد الثقافي للرواية العربية في رصده لعمليات التعدد، لكن في تقديري أن مشكلة النقد

(*) أدار الجلسة صالح الغريب (إعلامي - الكويت).

الثقافي في رصده للتعدد تتجلى في أنه يكتفي بمظهر واحد لهذا التعدد وهو مظهر المرجعيات، الروايات لا تضع المرجعيات ولا تشكلها مهما تجملنا في الحديث ورفضنا فكرة الانعكاس ولجأنا إلى مصطلح التمثيل، لكن التمثيل ليس تشكيلا كما حاول د.عبدالله إبراهيم أن يتطرق إليه حتى يستخدم مصطلح التشكيل في نهاية العرض، إنه يظل التمثيل. إن أفدح شيء يقوم به هذا المنهج هو أنه يحصر بؤرة الاهتمام في منطقة واحدة هي منطقة المرجعيات التي يشير إليها أنثروبولوجيا، فيختزل مناطق أخرى عن التحليل الروائي تكشف عن طبيعة الخصوصية، ليس لكل أدب وطني فقط لأن هذا المنظور كأي منظور نقدي يصلح لكل ثقافات العالم، لكن الكشف عن الهوية ذاتها يقتضي الكشف عن هوية الأدب القومي، وهوية الجنس الأدبي وهوية كل كاتب، هذا الاختزال ينحّي مستويات أخرى هي بطبيعتها متعددة مثل: مستويات التقنية، المستويات اللغوية، تعدد آليات الكشف عن رؤى العالم، تعدد نجاعة الوصول إلى ما تفرزه هذه العملية من تمثيل صحيح لقدرات المبدعين، لأن في هذا المنظور الموضوعي، الذي هو ارتباط النقد بتحليل المرجعيات، ربما تستوي كل الأعمال وتصبح المادة الإبداعية أو الأعمال الإبداعية مجرد أدوات للوصول إلى تحليل حقائق أنثروبولوجية أقصى ما يمكن أن تبلغه هو درجة التواصل بين المخيال الفردي للمبدع من ناحية والمخيال الجماعي للجماعة من ناحية ثانية، ما أخشاه، وهذا تساؤلي الذي أطرحه على د.عبدالله إبراهيم، هو أن يكون اللجوء إلى هذا المنظور به تقليص لمساحة التحليل النقدي للأعمال الإبداعية وإعادتها إلى كليات شاملة تجعلها تفقد خصوصياتها ومميزاتها، وتستوي فيها النصوص الجيدة مع الرديئة.

- **د. لطيف زيتوني (باحث وأستاذ جامعي - لبنان):** الورقتان تثيران عددا من المسائل لا نستطيع الخوض فيها دفعة واحدة، لكنني أتوقف عندما قاله د.سعيد بن كراد عن موضوع رواية الطيب صالح، الحقيقة أن هذه الرواية تحتمل كثيرا من القراءات المختلفة والجديدة حين يقول في هذه الرواية: يتحول مصطفى سعيد إلى عبد عار سلب منه كل شيء فلم يبق له سوى الجسد، ليس بالضرورة أن تكون هذهً هي صورة مصطفى سعيد في الرواية، أعتقد أن مصطفى سعيد في «موسم الهجرة إلى الشمال» يحمل

إدانة لفكرة الصراع بين الشرق والغرب أكثر مما يمثل هذه الفكرة في الفهم الأيديولوجي العربي للصراع، إذا استعرضنا حياة مصطفى سعيد كما تطرحها الرواية، هذا الولد المحروم من كل شيء، محروم من الأب أولا ثم إن أمه باردة العواطف تجاهه كالحجر، لا يلقى العطف إلا ممن يمثل الغرب في الرواية، هم الذين يأخذونه، يعلمونه، ينقلونه إلى القاهرة ليتابع تعليمه، ينتقل إلى لندن ليتابع تخصصه، الغرب يستقبله ويسمح له بأن يصبح أستاذا في جامعاتهم، يفتح له المجتمع الأبواب لكنه يتصرف بهذا الحس الانتقامي، يغوي نساءهم، يقتل إحداهن ويعود إلى القرية، وهو حينما يعود إلى القرية يشعر بسعادة كأنه عاد إلى نفسه، ولكن كيف يعود إلى القرية؟ يعود فلاحا يعيش في هذه القرية النائية البدائية ويحسب أنه فعلا قد عاد إلى نفسه، ما يُطرح في هذه الرواية هو هذه الثنائية بين لندن والقرية السودانية، وكأن ما علينا أن نختاره هو السودان التي تمثل هذه القرية النائية المتخلفة أو الحضارة الغربية المتمثلة في لندن، حين يطرح الصراع بهذا الشكل لا يعود هناك خيار إذ لا أحد يخير بين التخلف والحضارة، حين يطرح على القارئ أن يخير بين التخلف والحضارة يتوقف عن الاختيار لأن الخيار محسوم، أعتقد أن هذه الرواية ربما تكون إدانة ضمنية لشكل طرح الصراع بين الشرق والغرب أكثر مما هو بالشكل الذي سمعته.

- **د. محمد برادة (روائي وناقد أدبي - المغرب)**: أنا م أقرأ البحث كاملا، ولكن ما استمعت إليه من الأخ د.عبدالله إبراهيم ينم عن جهد، هناك فعلا إشكال منهجي يبدأ بكلمة مرجع ومرجعية، هل الأمر يتعلق بالنص الروائي أو بالمصطلح النقدي، هل المرجعية بمعنى موضوع جاهز وثابت أم أنها مرجعية نسبية أي أنها الفضاء المستوحى في رواية ما؟ إذا أخذنا بالمصطلح الذي استعملته أن هناك موضوعات يمكن أن نعبر عنها ويمكن أن نختزلها من خلال مقولات أنثروبولوجية أو فلسفية، فهذا يضعنا في الاتجاه الذي تفضل به د. صلاح فضل. نعود إلى الإشكال المزمن وهو علاقة الرواية بالفلسفة، كما هو معلوم فإن القراءات التي تنطلق من مقولات أو مفاهيم فلسفية تؤول إلى اختزال حيوية القراءة، إن لم أقل تختزل وجودها وتغتني عنها في حين أن تاريخ الرواية بتشعباته هو صيرورة لوضع كل شيء. الأيديولوجية والمقولات الفلسفية والتحليلات النسقية هي موضع تساؤل لأن الرواية تسعى قبل كل شيء إلى التقاط المفارقات والتناقضات وهي قيد

التشكل وهذا هو الذي يعطي للرواية تبريرها، وهو ما يذكرنا بالجدل الذي طرحه كونديرا في ملاحظاته المهمة حول فلاسفة الوجود الذين يستطيعون أن يلتقطوا مشكلة الكائن والكينونة في حيويتها وتفصيلاتها من أجل إيجاد نسق تحليلي ومقولات لها نوع من الشمولية، في حين أن الرواية تهتم بالتفاصيل، لا أحد يمنع أن تكون الرواية ذات طابع تجريدي ولكن انطلاقا من تفاصيل، وهذه التفاصيل هي التي تشكك في ما نحسبه مرجعا أو حقيقة أو مقولة مفسرة، وأظن الشيء نفسه ينطبق على رواية «موسم الهجرة إلى الشمال»، فهي لا تؤول إلى مسألة الفصل بين الطبيعة والثقافة لكن تؤول إلى الإرباك والاختلال وتشابك هاتين المقولتين ليعود مصطفى سعيد إلى غير ما كان عليه قبل أن يرحل من أوروبا وبعد أن رجع إلى أوروبا، وهذا العنف الذي وجده في أوروبا يجده في السودان، حيث المرأة التي تمارس العنف مع زوجها. مسألة أخرى هي كيف أصبح مصطفى سعيد شخصا ممزقا متصدعا...إلخ؟ ألا يتعلق الأمر بعلاقته بالطبيعة؟ الموضوع يطول لكن هذه المسألة تحتاج إلى تأمل، وفي الآن نفسه إلى عدم إهمال مسألة السرد والشكل، لأن من مزايا الرواية على الفلسفة، إذا صح أن هناك مزايا، أن التشكيل يخصص رؤيا ولا يدع الأشياء في تجذيرها الجميل لكنه يخصصها ويزعزعها ويخلخلها.

- **د.جهاد نعيسة (باحث وأستاذ جامعي - سوريا)**: المشكلة أن من يتحدث أخيرا لا يجد ما يقوله، الحقيقة أن د.محمد برادة ود. صلاح فضل والآخرين قد أغنوا الموضوع الذي كنت أود أن أتحدث فيه، ومع ذلك أقول بإيجاز إننا أمام بحث محكم ومنضبط ومتماسك لكن هذا ليس بالمعنى العام وإنما نسبة إلى منطلقاته التي وضعها الباحث في بداية البحث، أن نحيل أولا القراءة النصية إلى قراءة لمرجعيات معينة أو لفلسفة معينة أو لقراءة المنظور الفكري في النص، فإننا نصبح هنا أمام قدر من الاختزال والابتسار للقيمة المتكاملة للنص بوصفه نصا فنيا وإبداعيا وهذا ما عرج عليه الأستاذان السابقان، ومن هنا كان اطمئنان الباحث د.عبدالله إبراهيم إلى مقدماته مع إعجابنا بها وثنائنا عليها، مع ذلك تبدو كأنها تحيل إلى مسلمات ثابتة ونهائية في قراءة النص، في حين أن قراءة النص قابلة لاحتمالات كثيرة من الدراسة بالمعنى الفلسفي لقراءة النص، ناهيك عن قراءته الجمالية ومستوياته المتعددة، ومن هنا أقول مع مقولة البرتو

إيكوا: إن أي نص إبداعي هو نص مفتوح فعلا، ويجب علينا أن نمتلك قدرا كبيرا من الحذر حين نتناوله... أنا لست متحمسا في الحقيقة للمصطلح الذي يستخدمه وهو المرجعيات الثقافية وإحالة كذا إلى نظام طبيعي وثقافي، أنا أقول ببساطة: نقرأ المنظور الفكري للنص الذي لا يحتمل كثيرا من المصطلحات والإضافات الاصطلاحية وتشتيت الباحث أو القارئ بهذه المصطلحات.

- **د. صبري حافظ (باحث وناقد - مصر):** لقد استمتعت بالعرض السريع الذي قدمه د.عبدالله واستمتعت أكثر بخياراته، هذه الخيارات استطاعت أن تقدم لنا أولا بنية كاملة لتصور واضح يتبلور بشكل جيد لعلاقة الرواية بمرجعيتها الثقافية، وقد طلبت الحديث متأخرا بسبب أنني لا أفهم لماذا كان هناك ردة فعل شديدة تجاه محاولة البحث عن بنى فلسفية مضمرة في الروايات التي أختارها.. أنا أرى أن إحدى أهم مشاكل البحث الأدبي هي ضعف الخلفية الفلسفية له، والاهتمام بهذه الخلفية الفلسفية والفكرية والأنثروبولوجية التي تأتي مع تيار النقد الثقافي لا يعني بأي حال من الأحوال الاختزال أو إسقاط أهمية التشكيل، إنما يعني نقل بؤرة التركيز من هذه العناصر التي استهلك البحث فيها بشكل كبير إلى عناصر أخرى أكثر عمقا ويمكن الجدل معها، من الطبيعي أن يكون هناك جدل مع قراءته لـ «موسم الهجرة إلى الشمال»، هناك قراءة على أنها من أهم الروايات البوستوكولينيالية، وأن مصطفى سعيد الذي احتضنته أم أخرى إنجليزية هي مسز روبنسن التي كانت البديل لأمه التي خلقت مصطفى سعيد آخر، حتى حينما عاد إلى القرية عاد ومعه بذور العرف، ما جرى لحسنة التي تزوجها في القرية لا يختلف كثيرا عن علاقته بنساء المنفى لأن الذي حدث أن حسنة أصبحت صورة مغايرة تماما لفاطمة بنت المجذوب، فهو رجع إلى القرية الطبيعية بكل هذا المخزون الثقافي والميراث الاستعماري بعد هضمه وتأمله وبعد أن جاب العالم لمدة سبع سنوات، وسبع سنوات قضاها كذلك في السجن ثم عاد وغير هذه المرأة تغييرا كاملا، فلم تعد تقبل بكل ما كان يقبل به المجتمع السوداني في هذه القرية الصغيرة، وبالتالي ارتكبت هذه الجريمة البشعة حينما حاول المجتمع ان يفرض عليها مقولاته وضغوطاته...إلخ. الشيء نفسه الذي كان يهمني هو أن عمل حوتر مع رواية «المسارات والأوجعة»، وهي رواية بالغة الأهمية في تقديمها لمسيرة المجتمع

العربي كله، وكيف أن المجتمع كله يتطور بالطريقة التي أدت إلى نفي الوعي وإلى تدمير هذا المجتمع نفسه، إن البنية العميقة للتحولات الثقافية التي يقرأها هذا البحث جديرة بالاهتمام، وهي شكل آخر من أشكال تحليل محتوى الشكل، ولا يكفي أن نقف عند المحتوى الخارجي للشكل ونحاول أن نتعامل معه، إنما لابد من قراءة المضمون الفكري والثقافي والفلسفي لأن هذا هو الذي سينتقل بالبحث في الرواية إلى مجالات أوسع.

الرد على المداخلات

ردود د. عبدالله إبراهيم: أنا ممتن بالإجمال على هذه الملاحظات التي أفهمها على أنها حريصة على إعادة النظر في بعض ما كتبت وأكتب، وليس لدي أي رد عليها، أنا ممتن للأساتذة الأعزاء د. يمنى العيد، د. محمد برادة، د. صلاح فضل، د. صبري حافظ وهم أساتذة أجلاء وزملاء كرام وأعتقد أنني المستفيد من هذه الملاحظات، ولكن لدي بعض التوضيحات التي ربما لم أوفق فيها أثناء عرضي للبحث إنما هي موجودة في ورقة البحث، من ذلك موضوع السهولة والصعوبة الذي أشارت إليه د. يمنى العيد، الواقع أن من يعمل على مستوى النشأة أو التكوين وإعادة تفسير نشأة الرواية والجانب الذي هو في داخل البنيات السردية والدلالية، لا يكون في باله على الإطلاق أن الوضع الأول هو وضع سهل بالمعنى التبسيطي، وأقصد معنى الرصد والوصف وتنضيد الحقائق واستنتاج النتائج، أما موضوع الصعاب فأنا أسميه صعاب التلقي، وهذه الموضوعات لا تلاقي قبولا وأنت أول من دفع الثمن، حيث إن الكثير من القراء لم يقبلوا على أفكارك بما فيها تحليلك الرائع لرواية «موسم الهجرة إلى الشمال» في بداية الثمانينيات منذ ربع قرن، الصعاب لا أقصد بها صعابا، أنا تجاسرت على أن أجعل منها أمورا سهلة كمغامرة، أنا أتكلم عن أن هذه الموضوعات مازالت قيد البحث ولم تتشكل أطر لتلقيها سواء في النقد أو التعليم، ولا أعزو إلى نفسي أنني غامرت بخوضها لكي أزكي وضعي، وبشأن قضية التمثيل والمرجعيات، أنا وقفت عليها في البداية ووضحت وجهة نظري لا أدري إن كان د. محمد برادة قد حضر منذ البدء لأنني أوضحت القصد بالمرجع كما هو في الدراسات اللسانية وأوضحت فهمي لموضوع المرجعيات الثقافية كما أعالجها، ولهذا أعتقد أنه لن يكون من المفيد الآن إعادة هذا

الأمر، التوضيح الثاني أن د. يمنى العيد أشارت إلى أن شخصية الرواية في «موسم الهجرة إلى الشمال» هي المطابقة لشخصية مصطفى سعيد، فانتهت في قولها إلى أنهما شيء واحد، ود.محمد برادة أيضا أشار إلى أن حسنة بنت محمود مارست العنف نفسه تجاه زوجها، في الواقع، إن مصطفى سعيد يمارس عنفا ضد عنف ومن ثم فإن مستوى العنف الذي يمارسه له خلفية ثقافية، وحسنة بنت محمود تمارس العنف ضد زوجها الشيخ الكبير الذي كان في الأصل يمارس ضدها العنف، والشخصيتان متشابهتان وأستطيع أن أقول متماثلتين من هذه الناحية، إن كلا منهما يرد عنفا بعنف، وفي الواقع أنا لم أتنبه لهذه النقطة، وربما كان هذا قصورا في البحث والتفكير، فكان من المفروض أن التقط هذه الإشارة بين حسنة بنت محمود وفلسفة العنف لديها، وهي ليست فلسفة فكرية وثقافية في ما أرى وكذا العنف لدى مصطفى سعيد، لكن قضية العنف وممارسته في مجمل الروايات التي تصدت لهذه القضية، أعتقد أننا بحاجة ماسة إلى بحثها. د. صلاح فضل عاب علي قضية الاكتفاء بمرجع واحد أي دراسة المرجعيات الثقافية فقط، وأنا أشرت في المقدمة، وأنت كنت موجودا، إلى أن هناك تعددا في الصيغ والرؤى وأساليب السرد، ولكنني لن أستطيع إلا أن أقف عند ضرب واحد من تلك التعدديات.

وبالنسبة إلى ما طرحه الأستاذ لطيف زيتوني.. أنا لا أستطيع أن أوضح ما يخص سعيد بن كراد، لكن لا أخفيك أن هناك مقارنة يمكن أن أجرؤ وأقول إنها شائقة بين غرفة مصطفى سعيد في لندن وغرفته في السودان، والرواية تضعنا في تناظر لا يخفى بين هذين الأمرين، وأتمنى أن تتاح فرصة لتحليل هذين المكانين، غرفة مصطفى سعيد في لندن وغرفة مصطفى سعيد في السودان، وهما يسلطان الضوء على قضية الوصف الذي قاله سعيد بن كراد من أن مصطفى سعيد عبد عاري الصدر، أنا أيضا أشكر د. صبري حافظ لأنه قدم إضاءة من أحدث الإضاءات الآن هي دراسة البوستوكولينيالية، فدراسات ما بعد الإمبريالية وما بعد الاستعمار حررت الكثير من النقاد من هيمنة المفاهيم التي أشاعتها ثقافة الاستعمار وبدأنا الآن نبتدع ونخترع مفاهيم جديدة، وهذه الدراسات، كما يعلم د. صبري حافظ، شائعة الآن في الهند وفي أمريكا اللاتينية، وليس من قبيل الغرور أنني قد استفدت من هذه القضية وأعدت تفسير نشأة الرواية

العربية في كتاب من أربعمائة صفحة بعنوان «السردية العربية الحديثة - تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة»، ذلك أنني أعتقد أن الرواية العربية وصفت نشأتها في ضوء مفاهيم الخطاب الاستعماري المستبدة بنا، ونحن الآن بحاجة إلى أن نتحرر من هذه المفاهيم، ونعيد تفسير نشأة الرواية مرة أخرى.

في الخاتمة، أشكر الجميع على هذا الاهتمام وهذه الملاحظات التي ستكون إضاءة شديدة أمامي في كل عمل أقوم به في المستقبل.

* * *

البحث الثامن

الباحث: د. معجب الزهراني (*)

المعقب: إبراهيم العريس

القراءة الحوارية لعلاقات السيرة الذاتية بالرواية

(*) من مواليد المملكة العربية السعودية - الباحة، عام ١٩٥٤.
- حصل على البكالوريوس في اللغة العربية وآدابها من كلية التربية - جامعة الملك سعود، عام ١٩٧٦.
- حصل على الدكتوراه في الأدب العام والأدب المقارن من السوربون الجديدة - باريس، عام ١٩٨٩.
- عمل بالتدريس في كلية الآداب - جامعة الملك سعود، وهو عضو في لجنة المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية.

١- مدخل

القضايا التي يطرحها النقد العربي الحديث بخصوص الأجناس الأدبية وأشكالها الفرعية، نادرا ما تناقش في ضوء مقولات نظرية متماسكة من جهة، ومتناسبة مع التجليات الواقعية للخطاب الإبداعي المنجز من جهة أخرى. فالناقد عادة ما ينشغل بقراءة النصوص المفردة أو الموضوعات الجزئية معتمدا على انطباعاته الأولى وآرائه الفردية المسبقة، التي يحاول تبريرها والتعبير عنها بقدر ما تتيحه له ثقافته النقدية العارفة. وإذا كان هذا النمط من المقاربات وجيها ومفيدا عندما يتعلق الأمر بتقديم عمل أدبي جديد لعموم القراء، أو بتحليل ظاهرة خطابية محددة في مقامات الإيجاز والاختزال كالندوات والمؤتمرات، فإنه لا يعود وجيها ومجديا خارج هذا الإطار. أكثر من ذلك نزعم أن الثقافة الموسوعية للناقد واستعماله لمقولات نظرية حديثة من هنا وهناك قد يتحولان إلى عامل سلب، إذ إن الخطاب ذاته قد يحجب عن منتجه إمكانات الوعي المعمق بالقضايا المعرفية والإبداعية التي يفترض أن يطرحها ويبلورها قبل غيره. هكذا، إذا ما استثنينا بعض المحاولات الفردية [١]، نلاحظ ويلاحظ غيرنا نقصا فادحا في الجهود النظرية الخلاقة في هذا المجال، وبالأخص في مجال السرديات التي أصبحت محور الارتكاز لعديد من نظريات الأدب والنقد في العصر الحديث كما نعلم.

أشرنا إلى هذه الوضعية غير الحميدة لخطابنا النقدي الراهن أثناء ندوة متخصصة عقدت في السوربون الثالثة مطلع أبريل الماضي [٢] وأعدناها إلى سببين رئيسين في اعتقادنا:

السبب الأول: يتمثل في ضعف حضور الفكر الفلسفي في خطابنا الثقافي عموما، وهو أمر ندرك خطورته كلما تذكرنا أن النظريات الأدبية الكبرى على مدى التاريخ كانت جزءا من نظريات فلسفية أعم وأشمل، أو أنها كانت استثمارا خلاقا لمنتوجات الفكر الفلسفي والعلمي في هذا المجال الخاص [٣].

السبب الثاني: يتعلق باتساع الفضاء الأدبي العربي وتشتت منتوجاته بين حقول ضيقة مختلفة متباعدة، مما يجعل المعلومات المتداولة عنها في أوساط النقاد قليلة مشوشة، حتى أن الناقد من مصر أو بلاد الشام أو المغرب أو الجزيرة العربية يخوض في هذه القضية أو تلك وفي ذهنه المنتوجات الأدبية في المجال الوطني الذي ينتمي إليه ويعرفه أكثر من غيره غالبا [٤].

في ضوء هذه الملاحظات الأولية سنحاول التوقف عند قضية إشكالية عادة ما يثيرها الخطاب النقدي عندما يكون موضوعه أعمالا سردية من الجلي تماما أنها تتمركز حول تجربة الحياة الشخصية للكاتب ذاته. فنصوص مثل «تلك الرائحة» لصنع الله إبراهيم (مصر) و«الخبز الحافي» لمحمد شكري (المغرب) وثلاثية «أطياف الأزقة المهجورة» لتركي الحمد، و«الحزام» لأحمد أبو دهمان (السعودية) تندرج في هذا الإطار، مثلها مثل كتابات كثيرة لجبران خليل جبران وتوفيق الحكيم وسهيل إدريس وحنامينه وعشرات سواهم من مختلف الأقطار والأجيال. والقراءة الحوارية لنماذج كهذه يمكن أن تفضي بنا إلى وضع لبنات أولية متينة لأطروحة نظرية، تغني تصوراتنا عن الفن الروائي العربي عموما بقدر ما تساعدنا على تفهم المزيد من منجزاته ضمن هذا التوجه الخاص تحديدا.

ندرك جيدا أن مقاربة كهذه لن تنجو من الأثر السلبي للعاملين الآنف ذكرهما، كما أنه من المحال في هذا المقام فصل المقال في القضية المطروحة للتأمل والحوار هنا. هدفنا ينحصر إذن في وضع خطاطة أولية عامة لعلاقات التفاعل بين السيرة الذاتية والرواية اعتمادا على تلك النصوص التي اخترناها عينات ونماذج للتحليل فحسب. وإذا ما نجحت هذه المقاربة في تحفيز بحوث أكثر عمقا وشمولية في هذا الموضوع، فهذا هو الهدف الأبعد الذي يكفينا الآن التنبيه إليه والإلحاح على أهميته.

٢- مقدمة

العلاقة بين السيرة الذاتية والرواية هي علاقة ملتبسة وخلاقة بين جنسين سرديين كثيرا ما تفضي التفاعلات بينهما إلى نصوص إبداعية متميزة، تثير اهتمام القراء والنقاد داخل سياقات التداول المحلي والعالمي، وجه الالتباس فيها يلمحه ويبرزه الخطاب النقدي العارف، إذ يحرص على التمييز بين الأشكال والخطابات والأساليب. هذا التوجه الحميد، من حيث المبدأ، لا يعود مبررا ومجديا حين يظن الناقد أن بين الأجناس الأدبية أو بين أشكالها الفرعية حدودا فاصلة ثابتة ما إن تنتهكها الكتابة الإبداعية الخلاقة، وكثيرا ما يحدث هذا لحسن الحظ، حتى ترتبك التصورات وتذهب الآراء والأحكام كل مذهب من دون أن توصل إلى هدف أو تؤصل لقضية.

أما الوجه الخلاق في علاقة كتلك، فالمؤكد أن الكاتب المبدع هو الذي يعيه ويستثمره ويغنيه، إذ ينزع إلى البحث والتجريب والاكتشاف والإنجاز غير عابئ بشيء من نظريات النقد وتنظيرات النقاد.

نعم، لا شك في أن من أولى مهمات الخطاب المعرفي وغاياته تعيين الخصائص وإبراز الاختلافات وتصنيف الظواهر حتى تتعزز وتتعمق عمليات الفهم، التي لابد من تأسيسها على لغة المفاهيم المحددة الواضحة والقابلة للاختبار في أكثر من سياق. لكن هذه النزعة العلمية التي طالما بشر بها النقد الحديث وسعى إليها وادعاها تكون أكثر علمية حينما تعين الباحثين على الوصف والتحليل والحوار مع المنتج الأدبي المتحقق، ولا تعود ذات قيمة إذ تتحول إلى حدود جامدة ومقولات معيارية لا مصداقية لها إلا عند الذات التي تسلم بها. منطق المعرفة يفيدنا بأن تجربة الكتابة الإبداعية هي جزء أساسي وحميمي من تجربة الحياة بأبعادها الفردية والاجتماعية والإنسانية. وإذا كان هناك مبدعون يميلون إلى الكتابة عن الآخر والخارج، كما هي حال نجيب محفوظ وعبد الرحمن منيف وإلياس خوري والطيب صالح وجمال الغيطاني.. فمن الطبيعي والمنطقي تماما أن نجد كتابا آخرين يتوجهون بمجمل إبداعاتهم السردية أو الشعرية إلى عالم الذات والداخل، كما هي حال الكتاب المشار إليهم آنفا.

حينما أفرد ميخائيل باختين جزءا مهما من بحوثه في مجال السرديات وجماليات الخطاب الروائي لـ «رواية السيرة الذاتية»، فإنه كان يعنى في المقام الأول بالكشف عن الخصائص الدقيقة المائزة لفن سردي يؤسس على مركزية الأنا الكاتبة في النص، بحيث لا نرى أو نسمع أو نفكر في شيء من مروياتها إلا من منظور هذه الذات الفردية الخلاقة (٥). هكذا لا نجد عنده، أو عند هيجل من قبله، مما حكاه نظرية عقيمة تنتج عن أسئلة مغلوطة من قبيل: هل هذه رواية فنية أو سيرة ذاتية عادية؟ لماذا لا يحترم الكاتب الحدود بين المتخيل والواقعي؟ من له حق تسمية العمل المنجز، أهو الكاتب المنتج أم الناقد الخبير؟ ألا ينبغي محاسبة الكاتب على أقواله وأفعاله حينما يتجرأ فيقحم تجربته المعيشية الخاصة على النص الروائي... إلخ (٦). فرواية السيرة الذاتية موجودة في الواقع كما في النظرية النقدية، وهذا الوجود المزدوج يفترض أن يوجه الخطاب النقدي إلى الحوار معها كما هي عليه، واعيا كل الوعي بأن جماليات هذا الشكل السردي الفرعي إنما تتحقق بفضل التفاعلات الخلاقة بين الشكلين السرديين اللذين يتولد عنهما شكل ثالث يختلف عنهما في كثير من

المقومات والخصائص [٧]. حينما تكون حكايات الذات الكاتبة - الساردة طريفة عجيبة وملاحظاتها مرهفة دقيقة، وآراؤها عميقة نافذة تثير إعجابنا وتكتسب تعاطفنا، وتعزز ثقتنا في نصها حتى لنتماهى مع تجاربها الخاصة كما لو كانت تجاربنا نحن. وحينما تتجه الأمور في غير هذا المنحى تتسع المسافة فيما بيننا وبين النص، وقد تتحول إلى هوة لا يمكن ردمها أو تجسيرها، فالتجارب النمطية المعتادة والملاحظات الأولية الفجة والأفكار المبسطة النزقة ليست من الفن في شيء، وكثيرا ما نصادفها في مختلف مقامات الحياة وأشكال ثرثرتها اليومية من دون أن نعيرها اهتماما يذكر. إنها صيغة أخرى للقول بأن علاقات الرواية بالسيرة الذاتية، أو العكس، هي من حيث المبدأ، علاقات حوارية تفاعلية خلاقة مثلها مثل علاقات الرواية بالشعر والتاريخ والفكر الفلسفي أو الاجتماعي، إذ هي خطابات يمكن أن تعاد صياغتها بشكل جمالي متفرد متميز أو بشكل عادي غث بارد.

فالإبداع اللغوي مادته اللغة ومجاله الخطاب، أما جمالياته فالمؤكد أنها تتحدد وتتجدد بفضل قدرة الكاتب المبدع على إنجاز نص لا ينضاف إلى الموجود السابق بقدر ما يضيف إليه ما لم يكن موجودا من قبل، مثله مثل المبدع في مجالات الفكر والعلم [٨].

النماذج التي اخترناها موضوعا للقراءة ومنطلقا للحوار، قد لا تكون النماذج العليا في سياقاتها الأدبية الخاصة أو العامة، لكنها تنطوي على قيمتين غاية في الأهمية من منظور المقاربة الراهنة: القيمة الأولى تمثيلية ومصدرها أن هذه النصوص تنتمي، كمنجز فردي، إلى بيئات ثقافية عربية مختلفة في كثير من مكوناتها وشروطها التاريخية العامة هي مصر والمغرب والجزيرة العربية. والقيمة الثانية جمالية تداولية مصدرها أن هذه الأعمال صادفت رواجا كبيرا بين القراء، يدل عليه أنها طبعت عدة مرات ولفتت انتباه الكثير من النقاد والأدباء، وترجمت إلى لغات حية كثيرة، مما يعني أن الاعتراف بها كمنجزات أدبية مهمة تجاوز السياق المحلي إلى السياقات الأجنبية [٩].

٢ - الرواية السيرية وأنماطها الفرعية

حينما نقرأ النماذج النصوصية المحددة آنفا في ضوء الملاحظات والنظريات والمنهاجية السابقة، لا يعود من المهم الخوض قليلا أو كثيرا في قضايا الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص ويمثله، إذ يكفي أن نسميه «رواية

سيرية» اختصارا للتسمية الشائعة «رواية السيرة الذاتية «التي اكتسبت مشروعيتها من شيوعها بين الباحثين في هذا المجال. الأمر المهم حقا بالنسبة إلى الناقد يتعلق بالتوجهات والأنماط الفرعية التي ينبئ بها النص، ويبرزها في مستوى الخطاب السردي الذي ما إن نعاينه من هذا المنظور حتى نكتشف مدى غنى وتنوع المنجزات الإبداعية، وإن اندرجت ضمن تسمية نظرية واحدة. فما يعرف بالأمس واليوم بـ «الرواية الواقعية أو رواية الأطروحة أو رواية التعلم أو رواية المغامرات..» هو أيضا أشكال فرعية تنمي سيرورة تطور الجنس الروائي المنتمي بدوره إلى نوع الخطاب الأدبي، لأن كل منجز فردي خلاق يفترض أن يغني المنجزات السابقة، ويدخل المزيد من المرونة والثراء إلى المقولات النظرية السائدة. من هذا المنطلق يمكننا توزيع النماذج أعلاه إلى ثلاثة اتجاهات مختلفة ومتكاملة في الآن نفسه، نظرا إلى أن كلا منها يكشف عن بعد خاص من أبعاد العلاقة بين معطيات التجربة الحياتية الواقعية للإنسان المؤلف من جهة، واختلاقات المخيلة الإبداعية للكاتب الفرد المتفرد في أسلوب كتابته عن ذاته ومجتمعه وعالمه من جهة أخرى:

الاتجاه الأول: يتمثل في استعمال تقنيات السرد الروائي «الفني» وسيلة متاحة وأداه فعالة من قبل كاتب يريد أن يستعيد ويبرز ويفضح ويدين عنف السلطات القامعة للكائن الفرد، عبر كتابة جريئة خلاقة تحول الذات من موقع «الضحية» إلى موقع الإنسان الفاعل المقاوم لمختلف أشكال الظلم والقمع، و«تلك الرائحة» و«الخبز الحافي» هما النصان الممثلان لهذا الاتجاه فيما نعتقد.

هناك ثانيا توجه قوي آخر لاستعمال «الشكل الروائي» المعتاد قناعا فنيا، يحاول الكاتب من خلاله إعادة تشكيل تجارب حياته الشخصية بأقصى قدر ممكن من الحرية والموضوعية، لأن الهدف من الكتابة هنا ليس مجابهة السلطات القمعية للدولة أو للمجتمع بقدر ما هو تعميق الفهم بشروط الحياة الخاصة والعامة التي تشكل وعي الذات الكاتبة ضمنها، وثلاثية «أطياف الأزقة المهجورة» لتركي الحمد تمثل هذا التوجه خير تمثيل.

من جهة ثالثة نجد السيرة الذاتية التي تستلهم عناصر أساسية من الشكل الروائي لتعيد صياغة تجارب حياتها المتنوعة من منظور احتفالي، تبرز معاناة الذات خلال سيرورة التعلم والوعي بقدر ما تكشف عن جماليات الحياة وحميمية العلاقات التي عاشها الكاتب في مرحلة محددة من العمر، ونص «الحزام» لأحمد أبو دهمان خير ممثل لهذا الاتجاه فيما نزعم.

لنفصل القول بعض التفصيل، عسى أن تتضح الفروق الدقيقة بين هذه الأنماط والتوجهات التي يمكن أن ندرج ضمنها الكثير من النصوص السردية المنتمية إلى جنس «الرواية السيرية» كما سيلاحظ.

٣-١ الكتابة لفضح وإدانة سلطات الخطاب المهيمن

علاقات التوتر والعنف، فيما بين الفرد ومؤسسات المجتمع الرسمية أو الأهلية، هي من الظواهر البارزة في كل المجتمعات العربية، وإن بدرجات متفاوتة في الحدة. هذه الوضعية التاريخية العامة هي من الموضوعات الشائعة في خطابات إعلامية وأدبية ومعرفية كثيرة، ولذا فمن المنطقي تماما أن نجدها ثيمة مشتركة فيما بين أعمال روائية من مختلف الأشكال والفترات. الرواية السيرية ليست بدعا إذن في هذا المجال، وإن كانت تجربة الحياة الشخصية القاسية لكاتبها تضفي على النص قيمة الشهادة ذات الصدقية العالية فنيا ودلاليا.

«تلك الرائحة» لصنع الله إبراهيم من أوائل النصوص الروائية التي تجرأت على كشف مظاهر تسلط السلطة السياسية الاستبدادية على الفرد المواطن، وهو موضوع عادة ما يثير الخوف من مجرد الحديث أو الكتابة عنه. فالكاتب عاش تجربة الانتماء إلى تيار حزبي يناضل من أجل قيم وأفكار وقوانين يعتقد أنها تحقق المزيد من معاني الحرية والكرامة والتقدم للفرد والمجتمع. هذه التجربة هي التي أفضت به إلى المعتقل حيث عانى، هو وغيره، أشكالا متنوعة من التعذيب الوحشي الذي مثل صدمة عميقة لوعيه وغير مجرى حياته التالية كلها. فعندما خرج من السجن، وكان تحت نظام الإقامة الجبرية، بدأ يبحث عن مخرج من هذه المحنة، وقد وجده في الكتابة الروائية التي يمكن أن تعينه على تحقيق الذات المبدعة فيه، والاستمرار في مقاومة استبداد السلطة التي لا تقيم وزنا لكرامة الإنسان المواطن المثقف مثله. حينما نشر النص على نطاق ضيق، أدرك الوسط الأدبي أنه يمثل تحولا نوعيا في الكتابة الروائية المصرية والعربية، ولذا احتفى به يوسف إدريس في تقديمه له، وهو الكاتب المبدع المجدد في مجال القصة القصيرة كما نعلم. فاللغة السردية موجزة حد التقشف، وتعبيراتها شفافة وخالية تقريبا من المحسنات البلاغية التقليدية، والأحداث التي ينقلها الراوي - الكاتب سردا ووصفا وتعليقا هي تفاصيل صغيرة منتقاة بعناية من مجال الحياة اليومية للراوي.

الكاتب لتدل بأساليب الكنايات والتوريات على أجواء القلق والخوف الخاص والعام من سلطة ذات حضور كلي في الزمن والمكان وكل العلاقات. كتب الكثير عن هذا النص وعن التجربة الروائية الغنية لصنع الله إبراهيم، وبالتالي فإن ما ينبغي التركيز عليه في هذه المقاربة هو تحديدا، هذا الاستثمار الخلاق لتجربة شخصية محددة لتحويلها إلى عمل فني متميز بجمالياته المتجاوزة من جهة أولى، وبما ينطوي عليه من قيم ودلالات إنسانية عميقة من جهة ثانية. فالتجربة الواقعية القاسية كشفت للذات الكاتبة مدى اختلال العلاقات بين فرد شاب في مقتبل العمر، فقير أعزل لا يكاد يجد في وسطه العائلي مستندا ما وسلطة رسمية تمتلك كل وسائل التحكم والبطش، والأسوأ من ذلك أن بعض رموزها وممثليها يمتلكون إرادة استعمالها ضد أي مواطن يصنف على أنه خصم أو عدو. إنها مفارقة كبرى يتجلى أثرها الإيجابي فيما نتج عنها من وعي لدى الكاتب وأمثاله من المبدعين. فالبحث الجدي في الذات ذاتها عن سبل الخلاص هو بداية مشروع الكتابة الإبداعية وحافزها، أما نسغها فهو تلك التجربة التي ما أن استعادها الكاتب من هذا المنظور حتى اكتسبت أبعادا رمزية مطلقة، خاصة أن آلاف الأشخاص عانوا تجارب مماثلة أو أكثر قسوة وعنفا مما عاناه الكاتب.

نص محمد شكري السيري - الروائي لا يختلف في مستوى العموميات عن نص صنع الله إبراهيم، إذ إن تجربة الحياة المخترقة بأنواع الشقاء والعنف هي حافز الكتابة وموضوعها المركزي. الاختلاف الأهم بين النصين هو أن الكاتب الثاني يعين سلطة الأب كمصدر أساسي لما عاناه الأبناء وأمهم من صنوف القلق والخوف والقمع والحرمان. بالطبع لا يخفى على الكاتب أو على القارئ أن السلطات الاجتماعية الأخرى، وبخاصة سلطة الدولة، تتحمل الجزء الأساسي من مسؤوليات الفقر، والجهل الذي تعانيه هذه الأسرة الريفية المعدمة وأمثالها من الأسر التي تنتمي إلى الفئات والطبقات المسحوقة.

لكن تركيز الكاتب على نزعة التسلط المرضي في شخصية الأب مبرر منطقيا وفنيا، إذ ليس كل الآباء الفقراء يمكن أن يعاملوا زوجاتهم وفلذات أكبادهم بمثل هذه الوحشية التي تصدم القارئ منذ الصفحات الأولى، حيث يقترف الأب جريمة قتل ابنه المريض أمام الأسرة!.

فوضعيات العوز والتسكع طلبا للقمة العيش ناتجة بالضرورة من غياب العدالة الاجتماعية، ومن تفريط الدولة في رعاية مواطنيها بتقديم كل الفرص

الممكنة أمام الجميع، ليتمكن كل فرد من تحقيق ذاته ونيل حقوقه بحسب جهده وكفاءته. أما وضعيات الخوف والعنف والإدمان داخل المنزل التي أوشكت أن تدمر حياة الكاتب فهي نتيجة مباشرة لسلوكيات ذلك الأب الذهنية والعملية.هكذا، ما إن تعلم الابن القراءة والكتابة بالمصادفة، في سن متأخرة، حتى قرر أن يكتب تجربته، لا لينتقم من أبيه كشخص وإنما ليخلخل ويهدم بنية تسلطية عميقة الجذور في مجتمع عربي تقليدي ذكوري يعلي من مكانة الأب حتى ليكاد يقدسها. فالكاتب لم يكن ينتمي إلى جماعة أيديولوجية محددة، ولم يكن يريد الإعلان عن ذات الفنان المبدع فيه بقدر ما كان يحاول التحرر من الذكريات المؤلمة، وآثار الخبرات الصادمة التي عاشها في طفولته وشبابه، مثله مثل كثيرين من أبناء الأوساط الاجتماعية الفقيرة المهمشة.هكذا لا نجد في نصه أثرا يذكر للجهود الأسلوبية، لأن التعبيرات المباشرة عن التجربة الشخصية في أكثر مستوياتها بساطة وصدقا كانت تكفي لتحقيق أهداف كهذه، نظرا إلى كون تفاصيل الأحداث المروية صادمة للوعي وللضمير الإنساني.

جماليات الفجاجة والقبح؟! نعم، ولكن من دون مبالغات يقصد منها إدهاش المتلقي أو استدرار تعاطفه أو إثبات الذات لدى الوسط الأدبي. جماليات كهذه، عادة ما تنبثق من الصدق في المعلومة والجرأة في التعبير عن التجربة الصادمة الشاذة، في مجتمع لم يعتد الجهر بمآسيه العميقة وتجاربه الحميمية إلا في أضيق الحدود، لأن منظومات القيم والأفكار التقليدية المحافظة تنفيها إلى مجال العيب والمحرم والمسكوت عنه خوفا أو جهلا أو نفاقا. إننا أمام كتابة تدل هي ذاتها على أن كاتبها لم يكن ليهتم بجماليات الخطاب الأدبي الشائع ولا بأعراف وتقاليد الخطاب الاجتماعي السائد، ولم يكن يعنيه في شيء تلك الحدود بين السيرة الذاتية والرواية، حتى بين الأشكال الفرعية للسيرة الذاتية كالمذكرات واليوميات والاعترافات، وكأنما كان منشغلا بتقنية كتابة جديدة تجعله يبدو كمن يكتب مثلما يأكل ويشرب ويتسكع ويتحدث ويحاور ويخاصم [١٠]. بعد هذا لم يكن من المستغرب أن يمنع النص ويقمع إلى أن ترجم ونشر في لغات أجنبية، ولاقى اهتماما واسعا لدى الأدباء والنقاد الذين وجدوا فيه خطابا جديدا وغريبا عن ثقافته الأصلية التي لم تتعود رؤية الذات الإنسانية في عريها الفطري، وبالأخص حين تكون في ذروة معاناتها الجسدية أو النفسية. هكذا، لا شك في أن هذه الكتابة دشنت سيرورة أدبية - ثقافية جديدة في سياقها الخاص، مثلها مثل كتابة صنع الله إبراهيم وكتابات

أخرى تحقق مقولة الانتهاك والهدم للخطاب السائد بأمل أن تعاد صياغته ليكون أكثر قربا من المعاني البسيطة والحميمية لإنسانية الإنسان، إذ يتخفف أو يستغني عن كل النعوت والهويات المسبقة.

٢-٢: الكتابة لتعميق الفهم ونشر الوعي

تعتبر ثلاثية «الأزقة المهجورة» لتركي الحمد منجزا روائيا فاجأ الوسط الأدبي والثقافي الذي كان يعرف جيدا الكاتب أستاذا جامعيا له العديد من المقالات والبحوث الجادة في مجال الفكر السياسي الحديث، ولذا لم يكن يتوقع منه أعمالا أدبية كهذه، من هذا المنطلق نزعم أن التوجه إلى الكتابة الروائية جاء متأخرا نسبيا ليحقق وظيفتين مختلفتين ومتكاملتين في الآن نفسه. فالشكل الروائي يستعمل هنا قناعا يسمح للذات الكاتبة بالتعبير الحر عن آرائها وأفكارها ومواقفها من جهة، وبتحقيق تلك الشخصية الإبداعية التي تنطوي عليها الذات من دون أن تختبر طاقاتها من قبل في هذا المجال من جهة أخرى. إنه لمن اللافت للنظر أن هذه الثلاثية تتجه في كل أجزائها إلى استعادة تجارب الماضي وخبراته من منظور نقدي تأملي، يخضع الكاتب من خلاله حياته في مراحل الطفولة والمراهقة وبدايات الشباب والنضج لمقولات الفكر الحديث الذي تمثله جيدا في سياق رحلة التعلم إلى أمريكا، وعاد ليعلمه ويكتب في ضوئه أستاذا في الجامعة. فهذا الفكر الجديد هو الذي نمّى وعيه وغير نظرته إلى ذاته ومجتمعه والعالم من حوله، وهو الذي لعب دور الحافز العميق لكل كتاباته المعرفية، لكنه لا يحضر في الكتابة الروائية إلا بطريقة غير مباشرة تتناسب مع منطق كتابة روائية - سيرية كهذه. إنه يحضر كأثر تتلمسه القراءة في انتخاب الأحداث ونمذجة الشخصيات وإبراز المواقف من خلال عمليات المقابلة والتضاد، لتتكشف أبعادها الدلالية المختلفة من دون تدخل مباشر من قبل الكاتب.

استعمال صيغة السرد بضمير الغائب يجعل الراوي الحاضر في كل زمان ومكان ممثلا للذات الكاتبة في الحاضر، بينما الشخصية المركزية في كل الأجزاء (هشام العابر) تمثل الذات في الماضي. في الجزء الأول بعنوان «العدامة» (١٩٩٧) تدور الأحداث حول هذه الشخصية، وهي في مرحلة الطفولة المتأخرة تتعلق بالأب والأم، لكنها تبدأ في اكتشاف رغبات الجسد وميول الذهن إلى قيم وأفكار جديدة، وهذا ما يفضي إلى وعي مبكر

باستقلالية الذات لدى فتى ذكي مرهف المشاعر. وفي الجزء الثاني (الشميسي - ١٩٩٧) تتعزز سيرورة الوعي بالذات، حيث يبتعد الفتى عن سلطان العائلة المحافظة، ويلح عليه سن المراهقة لتحقيق رغبات الجسد رمزيا وعمليا، وتلعب الدراسة الجامعية دورا مهما في بلورة الرأي والموقف لينخرط هشام العابر في تنظيم حزبي تقدمي متفتح، لكنه في الوقت نفسه غاية في التراتبية والسلطوية لأنه غير مشروع أصلا في نظر السلطات الرسمية، سياسية كانت أو دينية. أما الجزء الثالث بعنوان «الكراديب» (١٩٩٨) فتدور حكاياته وأحداثه حول معاناة الاعتقال والسجن في مدينة جدة، حيث يتحول الإنسان الفرد مثله إلى شيء أو موضوع تُمارس عليه أشكال مختلفة من العنف اللفظي والجسدي، لأن انتماءه إلى جماعة أيديولوجية محظورة جعله يبدو خصما أو عدوا للسلطة كغيره ممن يصفهم الخطاب الرسمي بالخارجين عن النظام والقانون.

إننا هنا أمام كتابة تحاول استعادة تجارب الماضي القريب بقصد تفهم القضايا وتحليل العلاقات ونقد مواقف الذات والآخرين في حقبة معينة من تاريخ المجتمع، الذي كان هو أيضا يعاني وطأة التحول من وضعية تقليدية عتيقة إلى وضعية جديدة تفرضها عليه بنية الدولة الحديثة وتقنيات النقل والتواصل الحديثة ومعطيات الفكر والعلم الحديثة هي أيضا. من هذا المنظور لابد أن استعمال تقنيات الكتابة الروائية وأساليبها وحيلها المعتادة مثّلت حاجة ملحة لكاتب مثقف يبحث عن أقنعة فنية كهذه لتؤمن له مسافة كافية من أحداث الماضي وحكاياته (شرط الموضوعية) بقدر ما تحرره من المسؤولية المباشرة عن مروياته أمام سلطات المجتمع والدولة، حيث إن السرد المتخيل مرفوع عنه القلم بمعنى ما (شرط الحرية الفنية).

لا يخفى على القارئ اليقظ، فضلا عن الناقد المحترف، أن النموذج الذي يثير إعجاب الكاتب وقلقه، فيحاكيه دونما خضوع كامل له، هو ثلاثية نجيب محفوظ، مع الفرق أن الكتابة هنا تتمركز حول الذات وعالم الداخل وليس على الآخر والخارج كما ألمحنا إليه من قبل عنوان. كل جزء من هذه الثلاثية الروائية يحيل مباشرة إلى أسماء حارات معروفة في الدمام والرياض وجدة، وتتبع حكايات وتجارب هشام العابر خلال ثلاث مراحل من حياته هي صيغة معدلة من تتبع تحولات المجتمع وخطاباته الثقافية لدى ثلاثة أجيال في الثلاثية المحفوظية الشهيرة، وتحويل الشخصيات المركزية إلى نماذج تمثل

ذاتها الفردية بقدر ما تمثل فئات اجتماعية وتيارات فكرية لدى الطبقات الوسطى الحديثة، هو أثر ثالث لذلك التأثر القوي بعميد الرواية العربية، بالأخص في نمطها الاجتماعي الواقعي.

كل هذه القضايا تستحق المزيد من التأمل والبحث عوضا عن قضايا مزيفة وأسئلة مغلوطة طرحها بعض النقاد، عندما صدرت هذه الثلاثية تباعا ليتخذها الكاتب منطلقا إلى مشروع روائي لا يزال متصل الإنجاز. إنه لمن الغريب حقا أن نقادا بارزين ساهموا بقسط وافر في تغذية جدل عقيم حول ما إذا كانت هذه رواية أو سيرة ذاتية، بل حول ما إذا كان الكاتب روائيا أصلا، وكأنهم لم يسمعوا بشيء عن رواية السيرة الذاتية أو عن التنوعات الفنية لما يعرف عموما بالرواية الواقعية [١١]. فبغض النظر عن آرائنا الفردية وأحكامنا الانطباعية على هذه التجربة وسواها، فإن للكاتب وحده حق تسمية عمله، وله وحده الحق في تحديد الموضوعات واختيار الأساليب والمقتربات لكتاباته السردية. والقراءة الحوارية مع المنجز تعفي الناقد من ممارسة التسلط باسم المعرفة بقدر ما تعينه على تفهم العمل الروائي كما هو عليه، لا كما يفترض أن يكون في تصوراته المسبقة.

إن القيمة الفنية ـ الفكرية الأساسية لهذه الثلاثية تحديدا تتمثل في الكشف عن تجربة حياة فردية واجتماعية حيوية وحميمية، لا نكاد نجد لها أثرا في الخطاب الثقافي السائد في المملكة، وذلك لسبب بسيط هو نزعات التسلط والإقصاء والوصاية التي كثيرا ما تحيل تجارب كهذه إلى حيز الهوامش المكبوتة أو المسكوت عنها. ولعل ما يعزز القيمة المزدوجة لكتابة كهذه، أنها طبعت أكثر من مرة وترجمت إلى غير لغة، وأصبحت شخصية الروائي في الكاتب تنافس شخصية الباحث المفكر بقدر ما تغنى خطابها وتبث آراءها وأفكارها في مجالات التداول الخاصة والعامة بأكثر من أسلوب وفي أكثر من شكل.

٣-٢: الكتابة احتفالا بالذات وبجماليات الحياة

في نص «الحزام» تتجه العلاقات بين السيرة الذاتية والرواية إلى التفاعل الحر، حيث إن الكاتب يحاول الاحتفال بعالم الطفولة والقرية الريفية بكل الوسائل التي تتيحها اللغة بالنسبة إلى شخص مثله لا يريد ولا يستطيع التواصل مع البشر والأشياء والفضاءات من حوله إلا من منظور شعري أصيل فيه. وضعية الغربة التي أفضت إليها رحلة التعلم ثم الإقامة الاختيارية في

باريس، لا شك أنها لعبت دورا أساسيا في تحفيز مشروع الكتابة بهذه الطريقة السردية والكاتب في الخمسينيات من عمره. فالمنفى أيا كان سببه وشكله هو معاناة تقصى إدوارد سعيد تجلياتها وأبعادها بالكثير من العمق والرهافة لأنه هو نفسه ظل يعيش في غير مكانه الحميمي المفتقد باستمرار (١٢). أحمد أبو دهمان ولد ونشأ في قرية ريفية منعزلة بأقاصي جنوب غرب الجزيرة العربية، وحينما انتقل في سياق الرحلة التعليمية إلى أبها فالرياض ثم إلى باريس، ظل يحمل قريته في داخله جمرة متقدة كما يقول في مستهل نصه الذاتي الحميمي هذا. علاقات الانفصال والاتصال هي ذاتها التي أفضت به إلى تملك عالم القرية رمزيا، ومن ثم إعادة صياغته كسلسلة غنية من الأحداث والحكايات المعبر عنها بلغة سردية يخترقها الشعري في كل مستوياتها. صفة «الواقعية الشعرية» هي إذن الصفة الأنسب للنص كما بيناه تفصيلا في مقاربات سابقة للنسخة الفرنسية وللترجمة العربية التي أنجزها الكاتب نفسه، ولذا اعتبرناها نسخة ثانية لا ترجمة بالمعنى المعهود.

ما ينبغي التركيز عليه في هذا المقام، يتعلق تحديدا بالمزاوجة الخلاقة بين ما هو سيري واقعي مستعاد من خزانة الذاكرة، وما هو فني متخيل لا شك في أنه من اختلاقات الذات المبدعة التي لا تجد ذاتها إلا حين تلون واقعها بما تريد وكما تشتهي.

القراءة الخطية للنص تكشف أن المحتوى العام للنص يتشكل من مواد سيرية، أي من ذكريات الكاتب وتجارب حياته الشخصية في وسط عائلي ريفي تلعب فيه علاقات القرابة الدور الأهم في الحياة. فهي التي تحدد الهوية وتؤمن تماسك الأفراد، وتحول الذات الجماعية إلى قوة إنتاج واحدة تعتمد على العمل الزراعي، وتتحول علاقاتها بالطبيعة من حولها إلى علاقات حميمية مفعمة بالنشاطات والإنجازات والاحتفالات، على رغم كل ما يخترقها من أشكال المعاناة المعتادة في وسط ريفي بسيط كهذا. شخصيات الابن والأب والأم هي الأبرز في الحكاية من هذا المنظور، ولعل أهم قاسم مشترك فيما بينها هو التعلق الفطري الأصيل بكل ما هو فني ممتع يروّح عن الروح، ويغذيها بالمزيد من الطاقة للعمل والإنجاز. فالأب كان مولعا بالاحتفالات الشعبية، ولذا كان يتابعها من قرية إلى أخرى أيام شبابه وهو الضارب البارع للطبلة ،ولذا لقب «رعدان» إما لعلاقات التشابه بين صوتها بين يديه وصوت الرعد القوي الواعد بكل خير، وإما لما تحدثه إيقاعاته من هزة ورعدة في أجساد اللاعبين

المشاركين في فنون «العرضة» أو «الخطوة» [١٣]، والأم كانت شاعرة وعاشقة للشعر حتى أنها تؤمن إيمانا عميقا بأن كل شيء في القرية يغني ويطرب لأن القرية كلها كانت أغنية أو قصيدة في الأصل، كما تقول مرارا وتكرارا لابنها الوحيد من زوجها الثاني هذا الابن. الكاتب كان من الطبيعي والمنطقي أن يرث عنهما الحساسية المرهفة والطاقة الخلاقة، وبخاصة طاقة الإبداع الشعري التي تحول الكلمات إلى كائنات تحلق وتضيء كما يقول. هكذا إذن تستعاد المواد السيرية لا كوقائع وأحداث باردة ثقيلة تبررها نزعة التدوين والتوثيق، إنما كتصورات ذهنية وحالات عاطفية يرفعها الخطاب السردي الشعري إلى مرتبة رمزية مشعة بالدلالات الإيحائية الغنية كل الغنى.

القراءة المتأنية للنص ذاته تكشف أن المواد المتخيلة تخترق كل مقاطعه، ولكنها تتمحور حول علاقات الراوي. الكاتب بشخصية رمزية مختلقة هي شخصية «حزام»، الذي سمي النص باسمه مع بعض التحوير الذي عزز من رمزية اسم الشخص وعنوان النص كما يلاحظ. فـ «حزام» هذا يمثل روح القرية ورمزها الأقوى والأهم، ولذا جاءت شخصية مركبة من عناصر بينها من علاقات الاختلاف والتناقض بقدر ما بينها من علاقات التشاكل والانسجام، كما هي حال الشخصيات الفنية الإشكالية في النصوص الروائية المتميزة.

فمنذ المشهد الافتتاحي للنص نجد هذا الشخص المتقدم في السن نموذجا للحكمة، لكنه يتصرف أحيانا كالأحمق أو المجنون، وهو الحارس الأمين للأعراف والتقاليد، لكنه أكثر من ينتهكها من دون أن يثير أحدا لأنه موضع ثقة الجميع حتى في شذوذه، وهو يحب الراوي ويتوسم فيه أن يكون خليفته بعد مماته، وفي الوقت نفسه يعنفه ويشككه في ذاته ورجولته. هكذا لا تتصل العلاقات بين هاتين الشخصيتين المركزيتين حتى تتكاثر وتتنوع التوترات والتوازنات فيما بينهما، وكأن كل واحدة منهما قرين الذات الأخرى وقناعها. إنها لعبة التخيل والتخييل الإبداعي، إذ يراد لها أن تشكل الرافعة الأساسية للبنية السردية العميقة التي يعبر عنها في مستوى البنية الخطابية الظاهرة بتلك اللغة الشعرية المتناسبة كل التناسب مع الرؤية السحرية الأسطورية في عالم ريفي تقليدي منعزل من جهة، ومع الرؤية الشعرية الاحتفالية للكاتب من جهة أخرى. فالكتابة كلها هنا لا تتحدد مقاصدها بنقد الواقع الماضي، أو بإبراز تحولات الذات الفردية وتطور أشكال وعيها، بقدر ما تتحدد بالاحتفاء بفضاءات تبدلت وبشر ماتوا وتجارب حميمية افتقدت، أي بذلك العالم الريفي

البسيط الجميل، الذي ما إن تعرض لإبدالات التقنية وصدمات الحداثة حتى انهارت مقوماته الأساسية خلال عقود قليلة لفرط عزلته وهشاشته. إننا أمام كتابة سردية شعرية تأتي كما لو كانت وفاء بنذر يعزز علاقات الذات بأرواح الأسلاف بقدر ما يعزز علاقاتها بعالمها الجديد، الغريب والأليف معا، لأن الكاتب يعلن منذ البدء أن كتابته عن ذاته بلغة أجنبية كالفرنسية إنما جاءت كمشاركة في إبداع العالم عبر نص يحتفي كل الاحتفاء بإنسانية الكائن وجماليات الحياة، حتى إذا كانت في ذروة مصائرها المأساوية. وإذا كان النص قد تلقي تلقيا احتفاليا في الوسط الثقافي الفرنسي وترجم إلى معظم اللغات الحية اليوم، فما ذلك إلا لصدق وبساطة وعمق هذه الرؤية الإنسانية المعبر عنها بلغة عفوية حميمية بقدر ما هي جميلة مشعة، كما هي لغة كل طقس احتفالي فني أصيل.

٤- نحو مزيد من الحوار

هذه النماذج ومثيلاتها تدل دلالة قاطعة على أن «الرواية السيرية» شكل فرعي من أشكال الإبداع الروائي، لا يقل تنوعا وتجددا عن الرواية الواقعية أو رواية المغامرة أو رواية الأطروحة الفكرية. فالتسمية النظرية الجامعة للجنس السردي أو للنمط الفرعي تكون أكثر وجاهة معرفيا وأكثر فعالية إجرائيا حينما تتفتح على جديد الإبداع، الذي لا يكون إبداعا جماليا إلا بقدر ما يغامر ويبحث ويكتشف ويتجاوز الخطاب النقدي الذي يحول تسميات كهذه إلى حدود جامعة مانعة، أو إلى مقولات معيارية تدل على انغلاق الذات الناقدة على محفوظاتها المعرفية من جهة، وعلى جمود ذائقتها الفنية عند نماذج محدودة ومحددة سلفا من جهة أخرى.

عدد قليل من النصوص المتميزة، بمعنى من المعاني، كشف لنا أن التفاعلات الخلاقة بين الرواية والسيرة الذاتية لا تخضع للمحفزات ذاتها، ولا تتجه إلى الغاية ذاتها. فهناك من يدون ماضيه القريب بلغة فنية ليدينه ويقاوم آثاره المدمرة في الحاضر والمستقبل، إما لأن الذات الكاتبة مقتنعة بضرورة النضال أو لأنها تريد تحرير ذاتها من ألم الذكريات والتجارب المرة التي قد تدمر أسمى ما فيها من معاني الإنسان والحياة.

وهناك من يعود إلى تجاربه وخبراته الماضية ليحولها إلى موضوعات للتأمل والفهم نشدانا للمزيد من أشكال الوعي بالذات والمجتمع والعالم. توجه

ثالث يمثله بعض الكتاب ممن يطيب لهم العود الرمزي إلى فضاءات الطفولة البعيدة وعلاقاتها الحميمية المفتقدة للاحتفال بها، كما لو كانت طفولة العالم التي يحرص الفن على العودة إليها والتذكير بها لما تنطوي عليه من قيم البراءة والحب والمرح، وهي قيم لا يفتقر إليها إلا شقي. هل هذه التوجهات التي أبرزتها القراءة الحوارية لتلك النماذج هي توجهات سائدة، بحيث يمكن أن تندرج ضمنها أغلبية النصوص من هذا القبيل؟

نزعم ذلك، لكننا في أمس الحاجة إلى استقراء المزيد من المغامرات والمنجزات كيما نثبت الاستنتاج أو نعدله ونطوره. البحث في هذا المجال يلبي حاجة معرفية في المقام الأول لأنه يغني تصوراتنا عن الكتابة الإبداعية الخلاقة، التي عادة ما تفاجئ الوسط الأدبي والنقدي وتخلخل قناعاته وتربك توقعاته، مثلها مثل المنجزات الخلاقة في مجالات الفكر والعلوم الدقيقة. مفهوم «الأفق الجمالي» المتغير من فترة إلى أخرى، بحسب ياوس وآيزر، لا يختلف كثيرا عن مفاهيم «الابستمي» عند باشلار وميشيل فوكو أو «الجذر المعرفي - البرادايم» عند توماس كون، إذ إن هذه المفاهيم تسمى التغيرات والتحولات التدريجية أو الفجائية في مجالات الفكر والعلم. فكما أن هناك من يعتبر العصر الحديث، بحق، عصر الثورات العلمية والتقنية المتسارعة، فإنه أيضا في الوقت نفسه يمكن أن يعتبر عصر الثورات الجمالية المتوازية والمتتالية لأن سيرورات التطور الحضاري العام واحدة في العمق.

قلنا من قبل إن الفكر الفلسفي الخلاق ضعيف الحضور والأثر في ثقافتنا العربية الراهنة، ونضيف هنا أن الفكر العلمي المبدع المنتج أضعف حضورا وأثرا في حياتنا وعلاقاتنا. لماذا؟ الأسباب كثيرة كثرة الاجتهادات الفردية، لكننا نزعم أن من أهم وأقوى الأسباب هو وطأة المعنى التراثي التقليدي في حياتنا وخطاباتنا. فهذا المعنى الثقيل قد يكون مصدره دينيا أو أدبيا أو خرافيا أسطوريا لكنه يظل العائق الأهم للتواصل الفعال بيننا وبين الآخر والعالم المفعم بالمعاني الحديثة (١٤). إنه معنى مكتمل ينزع إلى الشمولية والثبات، لذا ما أن يكرر ويستعاد في الخطابات الثقافية المختلفة حتى يفضي بها إلى المزيد من الانغلاق على معارفها وأفكارها وقيمها الماضوية، كما لو كانت حقائق مطلقة مقدسة اكتشفها وأعلنها الأسلاف مرة واحدة إلى الأبد. هكذا تبدو الثقافة العربية السائدة في مجملها ثقافة سلفية، ما أن تعرضها تحولات التاريخ وإبدالات التقنية للتصدع حتى تخترق المخاوف معظم نخبها الفاعلة،

وبالأخص تلك التي تدعي تمثيل الهوية الجماعية وحراسة رموزها الأصلية الأصيلة.هنا تحديدا يتحول المعنى التقليدي إلى سلطة تهدد الفرد وتشل طاقاته الخلاقة، فلا يعود يتكلم أو يكتب أو يتصرف بجسده وعقله إلا في دوائر القلق والخوف.

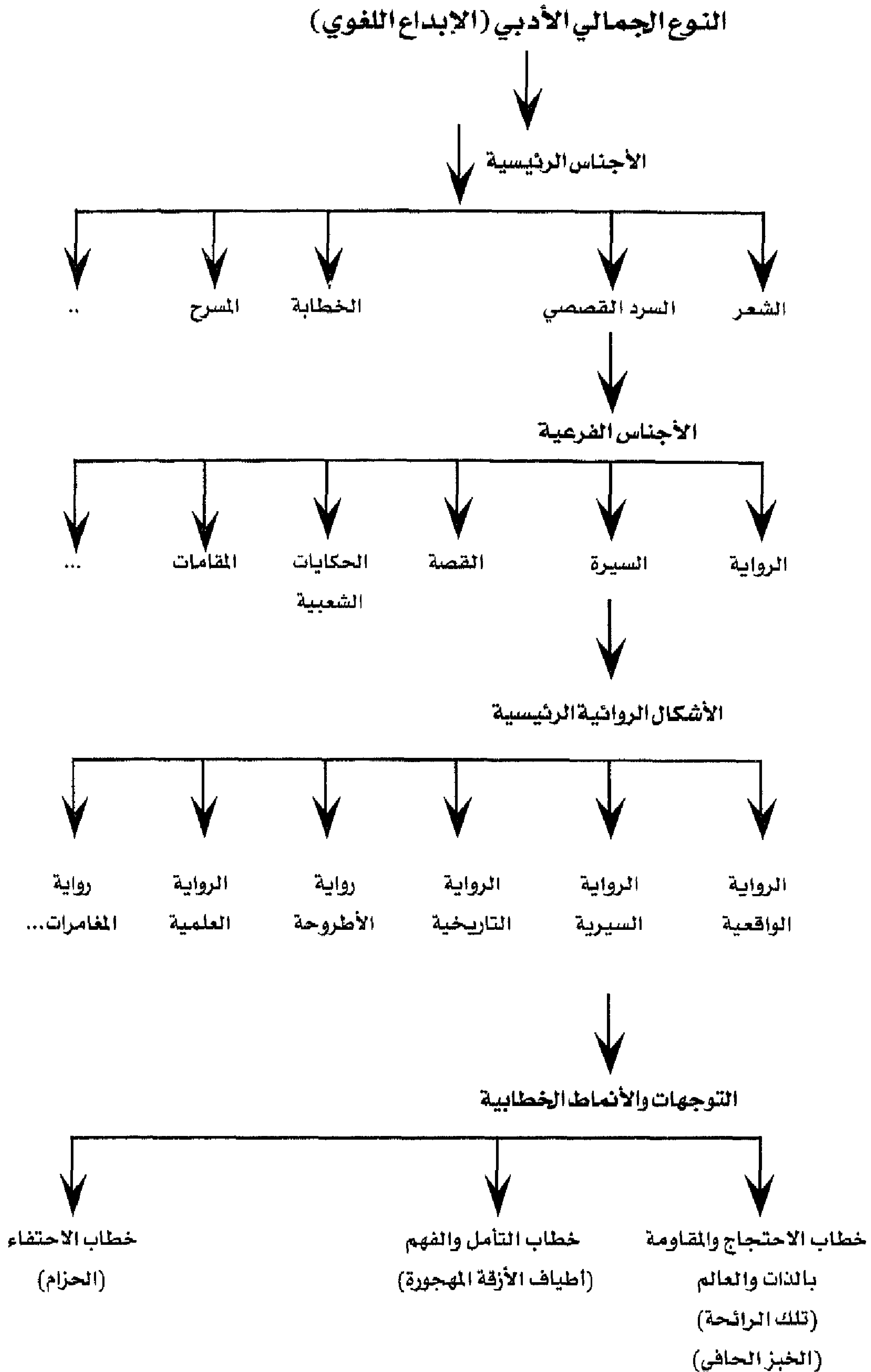
فالأعراف الاجتماعية التقليدية سلطة، والمؤسسات الدينية سلطة، والنظم الحاكمة بأمرها سلطة، ولا غرابة بالتالي أن تتحول بعض النخب الأدبية والفكرية والعلمية ذاتها إلى سلطة على المبدع والباحث، لأن منطق التسلط يقوى وينتشر بقدر ما يهيمن ذلك المعنى الواحد المكتمل الذي يخاف الجميع منه وعليه في الوقت نفسه! [١٥].

وإذا كانت الكتابات التي حاورناها في الفقرات السابقة تنطوي على قيمها الجمالية والدلالية الخاصة، فإن قيمتها العليا المشتركة تتمثل في كونها عينات ونماذج لكتابات قليلة يشارك كل منها في تحرير الذات والآخر من ثقافة التسلط والخوف، أيا كان مصدرها وشكل خطابها. الدليل الأوكد على وجاهة ما نقول أن النص والشخص عانيا وطأة المنع والقمع بصيغ ودرجات مختلفة لمجرد أن كتابة خلاقة كهذه لابد أن تنتهك ذلك المعنى التقليدي لترفضه أو لتحاول إغناء أبعاده وتكثير خطاباته بأقصى حرية ممكنة. وحوارنا المعرفي هو، في جوهره، جهد إنساني المنطلق، والغاية مثله مثل الجهد الإبداعي ذاته. فمعاني الإنسان والطبيعة والعالم والكون إما أن تكون متعددة مرنة متفتحة نسبية القيمة والوظيفة، وإلا فقدت الحياة كل معنى، إذ تصبح مراوحة مرهقة في مضائق اللغة ومضائق الفكر ومضائق العيش التي تزيد دوائر القلق والخوف ضيقا على ضيق.

ه- خاتمة مفتوحة

إذا ما أردنا بلورة أهم محتويات الفقرات السابقة من هذه المقاربة ضمن إطار النظرية الأدبية الشائعة، فإن الشجرة السيميائية التالية تحقق لنا هذا الغرض بقدر ما تنفتح على جهود واجتهادات الآخرين.

* * *


النوع الجمالي الأدبي (الإبداع اللغوي)
الأجناس الرئيسية
الشعر
السرد القصصي
الخطابة
المسرح
..
الأجناس الفرعية
الرواية
السيرة
القصة
الحكايات الشعبية
المقامات
...
الأشكال الروائية الرئيسية
الرواية الواقعية
الرواية السيرية
الرواية التاريخية
رواية الأطروحة
الرواية العلمية
رواية المغامرات...
التوجهات والأنماط الخطابية
خطاب الاحتجاج والمقاومة بالذات والعالم
(تلك الرائحة)
(الخبز الحافي)
خطاب التأمل والفهم
(أطياف الأزقة المهجورة)
خطاب الاحتفاء
(الحزام)

الهوامش:

(١) هناك بحوث مهمة في هذا المجال النظري لحمادي صمود وعبد الله إبراهيم وسعيد يقطين.. لكنها غير منتظمة وغير شمولية، إضافة إلى عدم كفايتها مثلها مثل اجتهادات عبد الله العروي عن الرواية الواقعية المحفوظية والقصة القصيرة.

(٢) الندوة كانت بعنوان Typologie et problematique de la production litteraire arabe» entre 1970 et2000»، ونظمها قسم دراسات الشرق والعالم العربي بالسوربون الجديدة، باريس الثالثة من ١ إلى ٢ أبريل عام ٢٠٠٤. وقد شاركنا فيها بورقة عمل بعنوان «الخطاب الأدبي الحديث في شبه الجزيرة العربية. إشكاليات التحول والتصنيف والتداول».

(٣) نعلم جميعا أن نظرية المحاكاة كانت نظرية فلسفية بلورها أفلاطون وأرسطو، وأن الرومانسية تيار فكري عام، وأن أطروحات هيجل دشنت نظرية الرواية الحديثة، وجهود لوكاش كانت جزءا من الفكر الماركسي والفلسفة التأويلية الألمانية غذت حوارية باختين ونظريات التلقي، وأن البنيوية فكر وضعي شمولي قبل أن تكون نظرية نقدية .. وهكذا.

(٤) لا شك في أن النقاد العرب البارزين يعرفون جيدا الأسماء الأعلام وأعمالها من مختلف الأقطار العربية، لكن معارفهم تظل قليلة أو معدومة عندما يتعلق الأمر بآخرين تشكل منجزاتهم ذلك «المتوسط الجيد» الذي لا تنبني نظرية أدبية جدية من دونه. هذه ثمرة مرة لوضعية التجزئة، لكن غياب المجلات الأدبية المتخصصة والمصادر البيليوجرافية الأساسية والموسوعات الأدبية الشاملة والمختارات التمثيلية.. كل هذا من صميم مسؤولياتهم.

(٥) أعمال باختين مترجمة في معظمها إلى العربية، ولذا نكتفي بالتأكيد مجددا أن هذا الناقد والمنظر المتميز كان يتحدث عن أعمال دستويفسكي، أو عن فن الرواية أو عن جماليات الإبداع اللغوي عموما من هذا المنظور المعرفي الحواري المنفتح والبعيد كل البعد عن الأحكام الانطباعية والمعيارية المبسطة والساذجة في الوقت نفسه.

(٦) نعتبر هذه الأسئلة ومثيلاتها مغلوطة لأنها غير مؤسسة على منطق معرفي جدي، ولذا لا تفضي إلا إلى مزيد من الخصومات الضارة بالأدباء والنقاد معا.

(٧) التفاعلات بين جنسين أدبيين تشبه التفاعل بين أطروحتين فكريتين إذ ينتج عنه فكرة جديدة مختلفة، وهذه آلية من آليات التفكير والإنجاز بحسب النظرية الشهيرة لهيجل.

(٨) علاقات التشاكل بين الإبداع في هذه المجالات المختلفة مردها وحدة السيرورة العميقة للثقافة عموما، ولهذا فإن المجتمعات المتقدمة «عادة ما تكون الأكثر إنتاجا وتصديرا للنظريات والأشكال الفنية والمخترعات التقنية».

(٩) صدرت رواية «الحزام» بالفرنسية (La Ceinture) نهاية عام ١٩٩٩، عن دار نشر Gallimard الشهيرة، وترجمت إلى معظم اللغات الأوروبية وتترجم الآن إلى اليابانية،

أما نسختها العربية فقد أنجزها المؤلف نفسه، وصدرت عن دار الساقي في لندن عام ٢٠٠٢، ولم تلق صدى يذكر للأسف في الوسط الأدبي العربي، وقد كتبنا عنها مجموعة دراسات آخرها بعنوان «ترجمة الذات» ألقيت ضمن ندوة «ملتقى النص»، النادي الأدبي في جدة عام ٢٠٠٢ نشرت لاحقا في «علامات».

(١٠) انظر للكاتب «غواية الشحرور الأبيض»، دار الجمل، كولونيا (ألمانيا) ١٩٩٨، وبخاصة المادة بعنوان «مفهومي للتجربة الأدبية»، ص٣١ وما بعدها.

(١١) من هؤلاء النقاد د. عبد الله الغذامي الذي أعلن أكثر من مرة أن أعمال الحمد ليست روايات، وهو كلام لا يقل تناقضا عن القول بأن كتابات الغذامي النقدية ليست نقدا.

(١٢) منذ كتابته الأولى عن جوزيف كونراد إلى كتابته الأخيرة عن ذاته «خارج المكان»، ظل إدوارد سعيد منشغلا بوضعيات المنفى وما ينتج عنها من أشكال الشقاء الذهني والعاطفي والجسدي، على رغم كل ما يمكن للشخص المنفي أن يحققه من إنجازات خلاقة.

(١٣) هذه تسميات لرقصات شعبية في منطقة عسير التي ينتمي إليها الكاتب، وهي موجودة بتسميات وأشكال أخرى في عموم الجزيرة العربية.

(١٤) نقصد بالمعنى هنا التصور الذهني السائد في الوعي والمخيال الجماعيين عن الإنسان في الطبيعة والكون، وهو تصور لم يتغير أو يتطور كثيرا منذ قرون كما نعلم.

(١٥) كتب الكثير عن ثقافة التسلط في المجتمعات العربية، ولعله من المفيد أن نحيل إلى آخر ما قرأناه في هذا المجال، وهو كتاب المستعرب الياباني نوبوآكي نوتوهارا بعنوان «العرب: وجهة نظر يابانية»، دار الجمل، كولونيا، ٢٠٠٣.

تعقيب على بحث
د. معجب الزهراني

المعقب: إبراهيم العريس (*)

القراءة الحوارية لعلاقات السيرة الذاتية بالرواية

(*) من مواليد بيروت - لبنان، العام ١٩٤٦.
- كاتب وناقد سينمائي وباحث في شؤون الفكر والثقافة.
- عمل في الصحافة منذ العام ١٩٧٠، إلى أن ترأس تحرير صحيفتي «الخاصة» و«السيرة».
- له دراسات منشورة في العديد من الدوريات الفرنسية والإيطالية والإسبانية والإنجليزية، وله أيضا مساهمات في كتب أمريكية وإنجليزية.
- ألّف ٦ كتب في مجالات السينما والصحافة والثقافة.
- له ترجمات عدة من لغات أجنبية كثيرة.

في إطار ما يتناوله من أفكار وأعمال في مداخلته القيمة هذه، يبدو لنا الصديق معجب الزهراني على عادته بالطبع، مخلصا لموضوعه، دقيقا في تحليله، ساعيا عبر سياق نصه إلى الوصول إلى استنتاجات نراه على أي حال يعدنا بالوصول إليها منذ سطوره الأولى. ما يجعل لنصه شكلا دائريا بيكاريا، قادرا على أن يكون واضحا إلى حد كبير، ومقنعا إلى حد أكبر. ولكنه، أي هذا الشكل، يبدو - في الوقت نفسه، وخارج المنطوق المباشر والعلمي للنص، أشبه بنص في السيرة الذاتية - الفكرية للبحث نفسه، بقدر ما هو نص عن السيرة الذاتية في الرواية العربية. وفي هذا الإطار، يسمح لنا هذا النص المقيد بأن نرى أنه يتجاوز محدودية العنوان المقترح للنص نفسه «القراءة الحوارية لعلاقات السيرة الذاتية بالرواية». وأنا لا أبدأ بإيراد هذه الفرضية هنا لكي أصادر على نص أحببته،وأفرض رؤية معينة على من يقرأونه أو يستمعون إليه، بل فقط لكي أؤكد على مقولة سبق لي أن تحدثت عنها، وفسرتها مرارا قبل الآن، وهي أن كل نص ما هو في نهاية الأمر سوى قراءة ذاتية لنص آخر، أو لواقع أو لتاريخ معين، وأن هذه القراءة الجديدة يتعين أن تعتبر بالتالي جزءا من سيرة قارئ النص تماما، كما أن محاورتكم لمداخلتي التعقيبية هذه، واستقبالكم لها إنما هو قراءتكم الخاصة لمنطوقها ولما بين سطورها، ما يجعلنا على الدوام أمام لعبة مرايا متواصلة لا تنتهي أبدا، بل لا يمكن لها أن تنتهي، طالما وجد الإبداع وطالما وجد المبدعون الأفراد.

ولكي أوضح هنا، بعض الشيء، ما أرمي إليه أذكركم كيف أن واحدا من كبار روائيي القرن العشرين في فرنسا، آلان روب - غرييه، حين سئل بعدما أصدر عشرات النصوص، وخاض كل ضروب السجالات حول ذاتية الكتابة، وموضوعيتها، قال أخيرا: «أنا أعتقد أنني، أصلا، لم أكتب إلا عن ذاتي في كل كتاباتي». ولعل أهمية هذا التصريح المتأخر نتج كما تعلمون من كون روب - جرييه قد عرف بأنه من أكثر كتاب جيله احتفالا بـ «الأشياء» وكتابته عن عالمها الموضوعي، بعيدا عن الذات الكاتبة.

وأنا شخصيا في هذا السياق نفسه، اعتدت حين أُسأل عن الزاوية اليومية التي أكتبها في صحيفة «الحياة» محللا فيها نتاجات التراث الإبداعي الإنساني خلال الألفية الثانية من التاريخ الميلادي، اعتدت أن أقول بعد أن أوضح لماذا أسمي هذه الألفية بـ «عصر الإنسان» بالتقابل مع الألفية الأولى التي أسميها «عصر الإله»، إن كل ما أفعل عبر تلك النصوص التعريفية - التحليلية، إنما هو كتابة سيرتي الذاتية في شكل مواربا

وإذا كنت هنا قد تعمدت أن أذكر هذين المثلين، فما هذا إلا لكي أؤكد مرة أخرى إيماني بأن كل كتابة - جديرة بأن تسمى كتابة - إنما هي في نهاية الأمر كتابة عن الذات. ومع هذا لن يفوتني هنا أن أشير إلى أن ثمة فارقا كبيرا بين أن تكون الكتابة ذاتية واعية بماهيتها هذه، أو كتابة ذاتية مضمنة مبطنة.

وفي يقيني أن ما يتناوله الدكتور الزهراني هنا إنما هو نماذج حية من تلك الكتابة الذاتية الواعية، كونها كذلك: أي النص وقد أريد له أصلا أن يكون متأرجحا بين الرواية والسيرة الذاتية فيكونهما معا. وواضح أن النماذج التي اختارها الباحث هنا تفي بغرضه تماما، وإن كان واقع الحال يؤكد لنا - وهو ما يشير إليه الزهراني بالطبع - أن ثمة العديد من الروايات العربية التي كتبت - منذ عصر النهضة العربية في القرن التاسع عشر - متمركزة حول مسألة التعبير عن تجارب ذاتية. وهنا، في هذا السياق، أود أن أعيد إلى أذهانكم أن الرواية العربية الحقيقية أي الرواية المبدعة أعني، كما المسرح العربي، كما الشعر (لا النظم) العربي، كما الفكر العربي كله، لم تولد إلا مع ولادة الفكر النهضوي. وذلك لسببين، أولهما تاريخي - فكري، والثاني يتعلق بمسألة تبدو بالنسبة إليّ فائقة الأهمية، ومع ذلك لم أجد لها حضورا كبيرا وأساسيا في بحث الدكتور الزهراني، حتى إن كان قد دنا منها بكبير خجل خلال السطور الأخيرة من مداخلته.

وأفصّل هذا: السبب الأول هو أنه فقط مع نهاية القرن التاسع عشر، وبعد نهضة محمد علي وبدء انهيار مركزية السلطة العثمانية، بدأت تولد الطبقات المتوسطة والمتعلمة في شتى أرجاء العالم العربي، ما ولد بالتالي أول ضروب الفكر والإبداع الخارجة عن نطاق النصوص الجامدة التي يتألف منها ما يسمى بـ «تراث الأمة»، وكان المجتمع - لا الأفراد - هو الذي ينتجها قبل ذلك، بما فيها الشعر الذي كان، منذ انتهى العصر المدعو - وبالسخرية القدر! - بـ «الجاهلية» قد كف في نتاجه الجماعي عن أن يكون ذا أبعاد فلسفية تأملية تخاطب الإنسان كإنسان لا كجمع متراكم - مع استثناءات أتت غالبا من خارج السياق الجمعي للأمة، وكان المعري والمتنبي أبرز ممثليها - ولعل من المفيد أن نذكّر هنا بأن الوجود النظري للأمة ككتلة جمعية واحدة - كما شاءها التفكير الديني، لا الفكر الديني العميق - أي التفكير المعيد إنتاج نفسه، ونصوصه تبعا لما يخدم الحكام المتعاقبين ويؤيد الأحكام والأفكار المسبقة لدى المجتمعات في

تجاهل واضح وفاضح للنصوص المؤسسة للدين نفسه، هذا الوجود النظري لم يعبأ أبدا بفردية الأنسان كإنسان وتطلعاته، ما حال دون وجود فلسفة عربية على مدى تاريخنا، إلى درجة أننا نجد أنه حتى الذين دنوا من الفلسفة في كثير أو قليل، واعتبروا لاحقا وابتسارا، فخر الأمة (من أمثال ابن رشد والفارابي وابن سينا وابن طفيل وغيرهم)، إنما أتوا من خارج السياق الجمعي لـ «الأمة»، ولم يكن لتفكيرهم أي أثر في انبنائها، ناهيك عن أن التفسير لا التفلسف، غلب على أعمالهم.

والسبب الثاني، وهو نابع مباشرة من السبب الأول ألخصه كما يلي: أدى الفكر النهضوي، في تأثره بالثورة الفرنسية، وبمسألة فصل الدين عن الدولة، وتنزيه الدين عن رمال السياسة المتحركة وتبدلاتها، إلى ولادة الفرد. وما كان لشيء غير ذلك أن يولد الفرد، ولقد كان من الحتمي، والضغط الأيديولوجي في مجتمعاتنا هو على ما هو عليه، ألا يولد الفرد إلا بالتضاد مع المجتمع وتحديدا بالتضاد مع تصور الأمة لنفسها، جمعية سلطوية في مجتمعاتنا العربية الإسلامية. وفي هذا السياق، وهذه ملاحظة أوردها على الهامش، من دون أن تكون هامشية بالنسبة إليّ، ما نلاحظه من أن معظم الإبداعات الفردية، خلال الأعوام المائة الأخيرة على الأقل، فنية كانت أو فكرية، أو علمية، إنما حققها أفراد انتموا دائما إلى أقلية ما: أقلية دينية أو عرقية، أو جنسية، أو طبقية، ولا سيما أفراد أتيحت لهم فرص نيل علوم عالية، وخاصة الاطلاع على نتاجات الإبداع الأوروبي في شتى المجالات.

طبعا يمكنني أن أعطي هنا عشرات الشواهد التي تؤكد ما أقول، ولكني لا أعتقدني في حاجة إلى هذا.، والسبب بسيط ومنطقي: أنتم تعرفون عن هذا كما أعرف، وربما أكثر مما أعرف في نطاق اختصاصاتكم العلمية والفكرية والإبداعية.

لذا، أعفي نفسي من سرد طويل، وأعود إلى البحث الشيق الذي تقدم به الصديق معجب الزهراني، والذي استفدت منه كثيرا، كدأبي مع كل ما أقرأه من كتابات هذا الباحث، بوصفي قارئا متواضعا للرواية العربية، وإن كنت قد ضعت هنا بعض الشيء في تشعبات بحثه التقنية الأكاديمية.

المهم أن أهم ما في نص الزهراني، بالنسبة إلي في سياق ما أتناوله هنا، هو «مكبوت النص»، كما يقال: أي المسكوت عنه، مع أن الزهراني يشير إليه عرضا، بالاسم، أكثر من ست مرات - ولكن في سياقات تفرغه من مضمونه

الفكري – ثم يطلق عليه في مرات أخرى اسما سبب له موته. ما أعنيه هو الفرد. «الفرد» الذي غالبا ما يتخذ في نص الزهراني اسم «الذات»، وفي يقيني أن الفرد غير الذات، لأن وجود الفرد كفرد، بالتضاد الحتمي مع وجود الجمع كجمع، كسلطة مانعة قابعة، يتحدر من الذات، ولكن شرط أن تكون الذات قد وعت ذاتها، وهذا الوعي هو بيت القصيد بالنسبة إلي هنا. هذا الوعي هو الذي يشكل الفارق بين نصوص كتبت على مدى تاريخ الفكر العربي، وألبست ثياب السيرة الذاتية (من نص ابن خلدون حول «رحلته شرقا وغربا» إلى سيرة ابن سينا، كما أملاها هذا على الجورجاني، تلميذه، إلى «المنقذ من الضلال» للإمام الغزالي، وهؤلاء طبعا إلى «أيام طه حسين» و«إبراهيم الكاتب» للمازني ونصوص جبران وميخائيل نعيمة، وحتى زكي نجيب محمود في «قصة نفس»، و«قصة عقل» و«حياتي» لأحمد أمين، وعشرات غيرها من نصوص «ذاتية»، إنما لا تحمل الوعي الفردي الكاشف، ما يجعلها مجرد أمثولات ومواعظ وتبريرات وما شابه)، وبين نصوص أخرى روائية غالبا، كتبت انطلاقا من وعي قوي بـ «فردية» أصحابها،وانطلاقا من رغبتهم في التعبير عن تلك الفردية في مجابهات مع كل جمع وسلطة ومجتمع وماض. ومن الواضح أن صديقنا معجب الزهراني قد عرف تماما كيف يتناول بعض نتاجات هذه الفئة الأخيرة، وإن كان من الواضح أيضا أن مكبوت نصه قد أدى إلى تغييب نصوص، تبدو في رأينا أكثر دلالة بكثير، وهذا المسكوت عنه هنا، منه روايات الكاتبات العربيات (من غادة السمان إلى ليلى العثمان ومن ليلى بعلبكي إلى حنان الشيخ وكوليت خوري ولطيفة الزيات وغيرهن)، تماما كما أنه، أي نص الزهراني، سكت عن نصوص أخرى لا تقل أهمية، هل تلك التي كتبها دائما، في مجتمعات الأكثرية، كتاب ينتمون إلى أقليات دينية أو مذهبية أو عرقية أو طبقية أو جنسية.

طبعا أنا لست هنا في وارد انتقاد صديقي الباحث على ما يسكت عنه، فقط أنا اعتبر نصي المتواضع والمختصر هذا، مجرد قراءة استطرادية، على نصه، تحاول الإشارة إلى المسكوت عنه لديه.

إن النماذج التي اختار الزهراني الحديث عنها، كأمثلة، تتناول كتابا أفرادا نبعت فرديتهم وخصوصيتهم من كونهم اختاروا، طوعا، أن ينتموا إلى الأقلية في مجتمعاتهم انطلاقا من تكوّن ثقافي أو فكري أو حتى سياسي معين، ولكن في مقابل هؤلاء، ثمة، كما أشرت، نماذج أخرى عديدة لكتاب آخرين تتركب

كينونتهم – الدافعة إلى الإبداع – من أكثر من انتماء إلى أكثر من أقلية واحدة. وهؤلاء جميعا من الذين أشرت إليهم أعلاه ينتمون في مجتمعاتهم إلى أوضاع هامشية يمكننا أن نلاحظ كيف عبرت عنها كتاباتهم: تناحرا مع السياق العام للجمع في أغلب الأحيان، ولكن حتى في تعبير واضح عن رغبة ما في الاندماج في ذلك المجتمع.

وفي يقيني أن رواية السيرة الذاتية العربية قد عبرت عن هذا التناحر وعن هذه الرغبة في آن معا. ولكنها عبرت أيضا عن صدمة الفرد العربي الحضارية مع الغرب، الآخر (كما في «البيضاء» ليوسف إدريس، و«موسم الهجرة إلى الشمال» لعبدالرحمن منيف مثلا)، وعبرت عن الصدمة الجمعية أيضا (كما في أعمال توفيق الحكيم و«أديب» طه حسين، وفي أعمال سهيل إدريس وغيره)، ومعظمها أعمال استخدمت رمزية ذكورية الشرق مقابل أنثوية الغرب، كما فصل جورج طرابيشي الأمر بكثير من المهارة والدقة في واحد من أجمل كتبه.

لكن رواية السيرة الذاتية العربية عبرت أيضا عن أمور أخرى كثيرة، منها انسداد الأفق في العلاقة مع الماضي (كما في روايتين لعبدالله العروي)، وعن الصراع مع الأب (كما في الثلاثية خاصة، ولكن أيضا وفي شكل معكوس، كما في «الشحاذ» حيث عبر محفوظ عن نوع أكثر جرأة بكثير من «السيرة الذاتية» من خلال أزمة بطله التي نبعت في رأيي الذي لم يوافقني عليه أستاذنا نجيب محفوظ إلا بشكل موارب وملتبس – من اكتشافه حسن ابنته واشتهائه الغامض والمرفوض لها، كبديلة عن أمها يوم شاهد جسد نصف عار على شاطئ الإسكندرية أول الرواية.

ترى إلى أين يمكنني أن أستطرد هنا؟ إنني لو حاولت أن أصل إلى منتهى ما يتعين عرضه في هذا السياق، سيحتاج الأمر مجلدات وساعات طويلة من وقتكم العربي الثمين، لذلك سأكتفي بهذه الملاحظات التي لا أظنها تتعارض، بأي حال من الأحوال، مع ما يقوله د. الزهراني في نصه الجميل، كل ما في الأمر أنها تحاول أن تصل إلى المسكوت عنه (عمدا يا ترى) في هذا النص.

فقط، على سبيل تركيز هذه الملاحظات (إن جاز لي أن أسميها ملاحظات)، والاستطرادات، أود أن ألفتكم إلى أن ما حاولت قوله هنا، إنما يتعلق بجدة الفن الروائي، ولكن بالقول أيضا إن رواية السيرة الذاتية – مباشرة كانت أو غير مباشرة – إنما ولدت مع ولادة الفن الروائي، بمعنى أن الولادتين

كانتا ولادة واحدة، وتطابقتا تحديدا مع ولادة الفرد العربي - علما بأن هذا الفرد لم يولد من رحم تراكم ثقافي وإبداعي ومعرفي عربي للأسف، بل من رحم ما وصل إلينا من أفكار الغرب خلال القرنين المنصرمين، ما يشكل هشاشته التي نرصدها اليوم!

لقد ظل هذا الفرد فردا، وظل يشكل جزءا من أقلية لم تتمكن من أن تفعل كثيرا وحقا في المجتمع وذلك بالتحديد - وكما أشار الدكتور الزهراني عن حق - بسبب غياب أي فلسفة عربية حقيقية، يحمل رؤية ما، عصرية وواعية للعالم، هذا الغياب الناتج عن هيمنة تفكير أيديولوجي أحادي ومنغلق، طوال قرون طويلة، هيمنة تزداد حدة في كل مرة تتأزم فيها أوضاع مجتمعاتنا فتصل إلى تراجع تنموي واقتصادي، وتصاب بنكسات عسكرية وسياسية، فلا يكون منها إلا أن تلقي اللوم إلا على آخر تجده في طريقها أو تخترعه إن لم تجده لتقولبه علي صورة عدو كاسر يهدد الأمة، ويريد زوالها ومهانتها. وهي إذ تفعل هذا لا تأبه البتة إلى أن يكون كل آدابنا الحديثة، أي آدابنا الجميلة، ولا سيما منها الرواية، وبالتالي الرواية الذاتية ذات البطولة الفردية، دائما ما بدت نصيحة في إلقاء اللوم على أنفسنا، وعلى الفكر المتسلط علينا، سواء أتى مفروضا من لدن سلطات دكتاتورية قمعية قل منها من يؤمن بمشروعية حقيقية تعطيه مدى وفرصة لتطوير الدول والمجتمعات، أو أتى من لدن سلطات مجتمعية هي في يقيني أكثر خطورة، لأنها ذات مشروعية حقيقية تنبع من تراكم تاريخي مرعب، حضها ضد كل تغيير وضد أي وعي بضرورة التغيير، وهذه السلطات الأخيرة هي التي تتمثل عادة في سلطة أبوية عنيدة وعنيفة تزداد عنفا زمنا بعد زمن، خاصة حين نوكل إلى «أخ أكبر»، يتمثل اليوم في متطرفي الأمة، مهمته ضبط الأوضاع وإعادة سياق الماضي، إلى صراطه المستقيم، المناوئ لأي حرية فردية، وبالتالي جماعية ولأي تفكير حر.

حسنا .. لكي لا أغوص فيما لا تحمد عقباه، سأكتفي بهذا القدر، معتذرا طبعا منكم ومن الصديق الأخ معجب، إن كنت قد خرجت عن السياق المفترض لهذا التعقيب.معلنا أن الخروج عن كل سياق مفترض هو عادة سيئة لدي فشلت دائما في مداواتها.

لكن عزائي الوحيد هو أنني نبهتكم منذ البداية إلى أن كل نص، حتى لو كان معادلة علمية، لا يمكنه أن يكون في نهاية الأمر، سوى قراءة عن الذات، وعن هموم الذات.

مناقشة بحث «القراءة الحوارية لعلاقات السيرة الذاتية بالرواية» (*)

- **د. عبدالله إبراهيم (ناقد وأستاذ جامعي):** أنتهز أو أستثمر هذه المناسبة لتحية صديقي معجب الزهراني على هذا الجهد المبذول في هذه الورقة، وأود أن أبدي جملة من الملاحظات على عجل فأقول إن السيرة الروائية هي نوع سردي ثانوي مهجن من نوعين سرديين معروفين هما الرواية والسيرة الذاتية. وكنت أفضل لو استفاد الدكتور معجب من الخلفية النظرية الغزيرة في هذا الموضوع التي لم يشر إليها إلا في سياق أنها غير منتظمة وغير شمولية، هناك لدينا كتاب فيليب لوجون «ميثاق السيرة الذاتية» وهو الكتاب العمدة في هذا الجانب وهو باللغة الفرنسية، والدكتور معجب خريج السوربون مع ملاحظة أن هذا الكتاب قد ترجم بشكل مشوه ومجتزأ إلى العربية، وهناك أيضا كتاب جورج ماي «السيرة الذاتية» وهو أيضا بالفرنسية وترجمه صديق مشترك لنا وهو محمد القاضي، وهناك دراسات كثيرة أخرى بدأت ترصد السيرة الروائية أو سيرة الرواية الذاتية منذ نحو عشرين سنة، وأنا أعتقد أن تخطي هذا الجهد للنقاد المختصين في هذا الجانب أو بعض النقاد العرب قد يظهر أننا لا نستفيد من جهود الآخرين كأننا نبدأ من النقطة الأولى دائما، إذا كنت أنا أبدأ من النقطة الأولى وأنت تبدأ من النقطة الأولى والدكتورة يمنى تبدأ من النقطة نفسها فمتى يأخذ عملنا طابع الاطراد المستمر والتواصل؟ أنا أعتقد أن هذه القضية ينبغي علينا أن نشدد عليها كأكاديميين وكنقاد، عملنا لا بد أن ينهض على أعمال سابقة وأن نترك فكرة البدء لأول مرة. هذا أولا. ثانيا لم أجد وأنا أقرأ البحث أن الدكتور معجب قد استنتج خصائص هذا النوع الثانوي الجديد، وقد كنت ميالا إلى ذلك لأنني اشتغلت على بحوث في هذا الموضوع منذ عشر سنوات (في سنة ١٩٩٥م أو قبل ذلك في مؤتمرات)، ونشرت هذه البحوث الأكاديمية وكنت أترقب النتائج والمميزات والخصائص لهذا النوع الجديد الذي اقتحم السرد العربي منذ نحو ربع قرن، وشعرت في الحقيقة بإخفاق داخلي لأنني لم أعثر على هذه القضية. النقطة الثالثة الأخيرة هي

(*) أدار الجلسة د. عبدالله المهنا (أستاذ في جامعة الكويت).

قضية الشجرة السيميائية، وأنا أرجو من الإخوة والأخوات الموجودين في القاعة أن يعودوا إلى الورقة إذا كان البحث موجودا لديهم، حيث إن الدكتور معجب أنجز ترسيمة مهمة جدا أشار إليها في ختام حديثه، تبدأ هذه الترسيمة بالأجناس الرئيسية ثم الأجناس الفرعية ثم الأشكال الروائية الرئيسية ثم الأنماط الخطابية منذ كتاب أرسطو «أومفرتكس» حول الشعرية الذي ترجم بعنوان «فن الشعر». أنا أعتقد يا دكتور معجب أنه إذا تفضلت بالتتبع معي لترسيمة الأدب فإننا نبدأ أولا بالصنف وليس الجنس، والصنف يقسم إلى أجناس والأجناس إلى أنواع والأنواع إلى أشكال، أنت بدأت بالأجناس ثم انتقلت إلى الأجناس الفرعية، حيث لا توجد أجناس فرعية وتوجد أنواع ثانوية. دكتور روجر ألن، وهو ضليع في هذا الجانب، أطلق عليها أمس الأنواع التحتية وأعتقد أنه ترجم الموضوع ترجمة حرفية، في الثقافة العربية الآن صار شبه تواطؤ أن الأنواع الثانوية تنتسب إلى النوع وليس إلى الجنس. الآن لو نظرنا إلى الموضوع فنحن لدينا صنف هو الأدب ولدينا جنس هو السرد ولدينا نوع هو الرواية ولدينا شكل، أنا أعتقد أن هذا التميز مهم. ثانيا نسبت «الترسيمة» الأشكال الرئيسية إلى السيرة حيث وضعت تحت سهم السيرة في حين إذا قبلنا أن الأشكال الرئيسية تأتي من الأجناس فمن المفروض أن السهم ينزل من الرواية وليس من السيرة. السيرة الروائية هل جاءت من السيرة أم من الرواية؟ الرواية السيرية هل تنتسب إلى السيرة أم إلى الرواية؟ نحن في البداية اتفقنا على أنها مهجنة من نوعين فلماذا تنسبها إلى السيرة وتلغي المكون الروائي الذي هو مكون له القيمة نفسها؟ أنا أعتقد أن إعادة النظر إلى هذه الترسيمة سيعطي للبحث دورا معرفيا كبيرا.

- **د. محمد برادة (روائي وناقد أدبي - المغرب):** في الاتجاه نفسه لملاحظة الأخ عبدالله إبراهيم هناك بالفعل أشياء منجزة على المستوى النظري، السيرة الذاتية تقوم على تعاقد معلن بين الكاتب والقارئ، الرواية تختلف في أنها لا تتحدد بالسيرة الذاتية ولكن الكاتب يستثمر سيرته وسير الآخرين أي يعطي مجالا لتخيل أوسع. أين عمق المشكلة؟ إنه في عنصر التخيل (فيكشن) كما يقولون بالإنجليزية. هذا التخييل يشمل السيرة والرواية، من قبل كان يوعز إلينا أو يوحى إلينا بأن السيرة مطابقة لما وقع، لكن عندما نتأمل في الكتابة الأدبية، حتى الذي يزعم أنه يحكي يوما

بيوم، لا يستطيع أن يسرد سيرته دائما فيلجأ إلى التخييل بقدر الإمكان. العنصر الغائب في البحث الذي كان يمكن أن يحل مشاكل كثيرة هو التخييل الذاتي وأنا أستغرب كيف أن الباحث لم يدرجه، بمعنى أنه إلى جانب السير التي كانت تكتب استجابة لتبرير مكانة اجتماعية أو سياسية...إلخ ظهرت سير بسيطة يكتبها أناس بسطاء وهم كتاب ومبدعون ويبحثون عن فلسفة للكتابة، يعني أن الكتابة تصبح عنصرا أساسيا، وما يحكونه قد تكون له علاقة بهذه الذات وقد لا تكون، بمعنى أنه حتى في الأدب العربي نجد هذه النماذج من التخييل الذاتي البعض يعلنها والبعض لا يعلنها.

عبدالقادر شاوي أصدر منذ ستة أشهر نصا وضع تحته: تخييلا ذاتيا. وهكذا. وحتى لا أطيل في التصنيفات التي انتهيت إليها في الترسيمة التي أسميتها سيميائية وأظن أنها تقسيمة للأنواع والأجناس تنتهي باختزال، أنتقل إلى القول إن «الخبز الحافي» ليست صيغة للاحتجاج، فلم يكن محمد شكري يحتج على أحد لكنه كان يريد أن يقول هناك آلاف من الطفولات المهمشة المقصاة عن المجتمع وأنا عشت هذه الأشياء، بل هو لم يقصد حتى أن يدخل في مجال السياسة، ففي النص إشارة في سطرين فقط وهي عندما وصل طفل نازح من الريف بمعنى جبال الريف إلى طنجة حيث وجد مجموعة تتظاهر قليلا وقيل له إنهم يحتجون بأنهم أصحاب المهدي، هذه إشارة سياسية، وإذا كان شكري يحكي التفاصيل لهذه الحياة فكيف نقول إنه كتبها للاحتجاج؟ لقد كانت تذكيرا بضرورة العودة إلى الطفولة وهذا ما جرى في الأدب المغربي، فالكثيرون تأثروا بشكري وعادوا ينبشون في طفولتهم ليجدوا لغتهم ومخيلتهم، لذا أعتقد أن العلاقة بين الرواية والسيرة يجب أن تنطلق من تحليل التخييل نفسه ومكان التخييل في كل كتابة سردية.

- **خليل علي حيدر (كاتب - الكويت):** (...) أنا أعتقد أن مجال كتابة السيرة الذاتية هي من المجالات التي بها نقص كبير في الثقافة وفي الأدب العربي، لأن الكثير من النخبة المثقفة صارت أكثر محافظة. نقطة أخرى أحب أن أشير إليها: أنا أحس بأن اللغة النقدية والمصطلحات التي تستخدم تحول الكتابة النقدية إلى شكل معقد من التعبير وأن الأشياء المترجمة من اللغة الفرنسية أو حتى طريقة الكتابة المتأثرة باللغة الفرنسية تبدو معقدة مقارنة بالكتابة الإنجليزية والأمريكية، وهذه المسألة تزيد من وجود حاجز عميق بين القارئ العادي والنقد الأدبي الحديث.

- **د. صبري حافظ (باحث وناقد - مصر):** لقد أغنتني التعقيبات الأولى عن بعض الملاحظات التي كنت أريد أن أطرحها من الناحية المنهجية، ولكن أريد أن أؤكد هنا الجانب الإيجابي في الإشارة إلى هذين العملين السعوديين المهمين، وإذا كان الصديق محمد برادة انتهى إلى أن التحليل مكان التخييل فلا بد أن يشير أيضا إلى أهمية الفضاء الذي تحول فيه السيرة إلى نص روائي، يعني من أجمل الأشياء في ثلاثية تركي الحمد هذا الانتقال من الشرق الى المركز ثم إلى الغرب في محاولة لأن يكون تطور الشخصية من البراءة المطلقة إلى السجن في نهاية الثلاثية مماثلا لنوع من تغير الفضاءات نفسها، بحيث إن كل فضاء بطبيعته وتركيبته كان يناظر تقريبا مرحلة من مراحل نمو هذا الوعي وتطور البطل وتطور الشخصية وحتى سيرة الكاتب الذاتية نفسها، (نعرف أن تركي الحمد نفسه نشأ في المنطقة الشرقية)، والشيء نفسه أيضا لأبي دهمان، لأن الفضاء أو المنطقة التي قدمها في روايته «الحزام» كانت جديدة على الرواية العربية ومنحها أهميتها حيث يبدو الوجود والحياة وكأنهما سرمديان، وفجأة يجد بطل «الحزام» نفسه في فضاء آخر هو الفضاء الباريسي الذي من خلاله تستدعي كل هذه الرواية تقريبا من الذاكرة لتطرح في مواجهة واقع يوشك أن يكون هو الواقع المضمر، ولكن الواقع الفاعل أيضا هو في إيقاظ هذه المخيلة وإيقاظ أهمية الوعي بهذا الفضاء الأولي الذي قدمته «الحزام». والواقع أنني دهشت حينما قرأت هذه الرواية، ومحاولة ثلاثية الحمد أيضا نعود إليها مرة أخرى ليس فقط للتناظر بين الفضاء والسيرة وإنما أيضا للتناظر بين عملية النمو والنضج التي تنتهي تقريبا – كما أشرت في التعقيب السابق كما هي رواية «المسرات والأوجاع» عند فؤاد التكرلي – إلى تهميش المثقف على الرغم من رغبته في أن يقوم بدور فاعل في مجتمعه، في هذه الرواية انتهى المثقف إلى السجن، وحينما خرج من السجن خرج ليجد نفسه مغتربا تماما عن الواقع الذي غيرته الطفرة النفطية في غيابه. هذه البنية، بنية التناظرات المختلفة هي التي كان يمكنها أن تدفع البحث إلى أفق جديد.

- **د. عفاف البطانية (أستاذة جامعية - الأردن):** بعض الملحوظات البسيطة والسريعة مرتبطة بما تحدث عنه الزملاء قبلي. النقطة الأولى هذا التقاطع بين الرواية والسيرة الذاتية، ومن حيث النظريات والأنواع الأدبية أو الأجناس الأدبية أنا أخص النوع بشكل خاص، هناك دائما ما يعرف بمفهوم

التهجين أو مفهوم التطعيم، وأحيانا هناك مفهوم الانزياح وإن كان قد استخدم في الدراسات اللغوية، ولكن النوع الأدبي ذاته ينزاح أو يتغير من فترة إلى أخرى أو من عمل إلى آخر، في كل عمل أدبي جديد سواء كان سيرة أو رواية أو كان رواية سيرية، فهناك انزياح بطريقة أو بأخرى على مستوى الشكل (الثيما) وعلى مستوى المضمون أو التقنية عن النوع الأم، وبالتالي بعد مرحلة زمنية معينة أو بعد تجارب معينة يصبح لدينا نوع شبه جديد يختلف تماما عما كان عليه النص المؤسس أو ما كانت عليه الكتابة في فترات مبكرة، وهناك عندما نتحدث عن رواية وعن سيرة وعن التداخل أو التقاطع بين نوعين فنحن نتحدث عن اتجاهين في الانزياح، إذن هناك حركية أو ديناميكية في انتقال أو تحول هذين النوعين في اندماجهما أو في تحولهما معا. النقطة الأخرى التي أريد أن أثيرها مرتبطة بكتابة السيرة الذاتية وما تناولناه في ما يخص الحديث عن الذات أو الحديث عن الفرد، وأسأل إذا كانت السيرة الذاتية هي كتابة عن الذات أو عن الفرد بشكل خاص، ولو تطرق الإنسان إلى كتابة سيرته الذاتية بمعزل عن الرواية، هل تكون أهمية السيرة الذاتية كنوع أدبي كما هي الآن؟ وما أثر إدخال السيرة الذاتية والرواية في إعطاء الرواية السيرية مكانة خاصة في مجال الحقل الأدبي؟ والمآخذ على السير الذاتية العربية بشكل خاص، هو أن أصحابها في النهاية، مع وجود بعض الاستثناءات طبعا، يصورون كأنهم أبطال وهم دائما في حالة انتصار أو في حالة خروج أو في حالة وصول إلى ما يسعون إليه، وعادة ما نجد أن القضايا الأكثر خصوصية بالفرد أو بالذات والمرتبطة بالعلائقية أو بعلاقة الإنسان بمحيطه وبمكانه وبمجتمعه وبثقافته، وما يخص الفرد فيها تكاد تختفي.

الرد على المداخلات:

ردود معجب الزهراني: شكرا لكل من أبدى ملاحظات دونتها هنا وسأستفيد منها. صديقي الدكتور عبدالله إبراهيم أثار قضايا مهمة تتعلق بالمراجع وليس المرجعيات، كتاب فيليب دوجون عندي بطبعاته الأولى والثانية والثالثة، والطريف أنه في آخر طبعاته ينقض كل ما توصل إليه في الطبعات السابقة، وقد استفدت منه فائدة أساسية حينما كتبت «مجلد السيرة الذاتية» في موسوعة «الأدب الحديث في المملكة» التي صدرت قبل سنتين،

وحينما كتبت مقدمة هذا المجلد وجدت أنني أمام مفارقة، حيث إن معظم ما يقرأه الإنسان في هذا المجلد هو الشخصية النمطية وليس الشخصية الفردية المتفردة المختلفة، وفي ما يتعلق بالترسيمة فإنني سأعيد النظر فيها لأن الجنس والنوع فيهما اختلاف عند المغاربة إن لم تخني الذاكرة، حيث يبدأون برتبة النوع ثم الجنس ثم الجنس الفرعي، ونحن ربما لدينا من يبدأ بالجنس ثم النوع. ولصديقي د.برادة أقول: سأستفيد كثيرا من مفهوم التخييل الذاتي، لكن لو قرأت بحثي فلن تجدني بالتأكيد في أي فقرة أشير إلى أن محمد شكري وصنع الله إبراهيم يحتجان على السلطة السياسية، أنا ركزت كثيرا على محمد شكري حيث يوجد خطاب احتجاجي على شخصية الأب، وهو يهدم قداسة هذا الأب أو على الأقل يحتج ضد هذا الرمز، ولم أشر من قريب أو من بعيد إلى أنه يحتج ضد الخطاب السياسي كما فعل صنع الله إبراهيم. وأشكر لصديقنا وأستاذنا صبري حافظ أيضا بعض الملاحظات القيمة التي هي بالتأكيد كثيرة الأهمية لو كنت أدرس أو أقدم قراءة لهذه السيرة الذاتية كما هي أما في هذا البحث فقد حاولت أن أدخل السيرة في إطار معين، حكاية الفضاءات مهمة جدا ولكن يجب أن نتنبه إلى أن ثلاثية «أطياف الأزقة المهجورة» ربما كانت المنطلق الذي جعل تركي الحمد يكتب ثلاث أو أربع روايات بعدها مهمة جدا هي «شرق الوادي» و«جروح الذاكرة»، والرواية الثالثة لا تحضرني الآن، كأنما هذه الروايات هي شكل من أشكال وضع الذات في موضع التساؤل والبحث والكشف ثم الانطلاق بعدها إلى تجربة أخرى، فكأنما نهاية رحلة اكتشاف الذات هي بداية رحلة لاكتشاف العالم الآخر، وكما قلت قبل قليل في ما يتعلق بأحمد بودهمان، أظن أيضا أن هذه التجربة الحميمة البسيطة فيها الكثير وقد كتبت عنها ثلاث دراسات، كتبت عن قضايا متنوعة عن الشعر والسرد في الرواية وعن الطقوس أو البعد الطقوسي، لكن كما أشرت من قبل، أحاول هنا أن أركز على العموميات التي ربما تخدم هذه الأطروحة النظرية، وللدكتورة عفاف البطانية أقول: أشكرك أيضا على إشارتك المهمة لفكرة الانزياح وأتفق معك على أننا يمكن أن نستعمل هذا المفهوم بشكل جيد جدا يؤدي إلى نتائج جيدة لكن حبذا لو استعلمنا أو جربنا أكثر من مفهوم، أما في ما يتعلق بحكاية الضعف في الجانب الفكري الفلسفي أو في الجانب العلمي فليس لذلك علاقة بضعف خطاباتنا النقدية والاجتماعية، وأنا اختلف معك تماما واعتقد

أننا أمام مسألة خطيرة جدا جدا لأن عدم شيوع الفلسفة أو عدم تدريس الفلسفة وأيضا التفكير العلمي هي نقاط ضعف أساسية في مجتمعاتنا، ومازال لدينا الكثير الذي ينبغي عمله في هذا السياق، وآخر ما قرأته دراسة لطيفة جدا للدكتور سعيد توفيق عن غياب تدريس الفلسفة في الجامعات الخليجية، وإلى أي مدى تكاد تدمر العلوم الإنسانية في الجامعات الخليجية وأعتقد أن ما يدور هنا ربما نجد له ما يماثله في المغرب وتونس وبلاد الشام، وإن كان بصيغ ودرجات مختلفة.

* * *

البحث التاسع

د. سعيد يقطين (*)

المعقب: د. صبري حافظ

أساليب السرد الروائي العربي
(مقال في التركيب)

(*) أستاذ التعليم العالي بكلية الآداب والعلوم الإنسانية - الرباط - المغرب.
- أستاذ زائر بكلية اللغات، جامعة جان مولان في ليون - فرنسا.
- الكاتب العام لرابطة أدباء المغرب - الرباط.
- من مؤلفاته ٧ أعمال علمية.

١ - تقديم

١ - ١: تطورت الرواية العربية خلال القرن العشرين تطورا ملحوظا، واستقطبت اهتمام القراء والنقاد على اختلاف مشاربهم واتجاهاتهم، ولم تزدد مكانتها إلا تأكدا، لا سيما في النصف الثاني من أواخر القرن الماضي. كما تنوعت أساليب وتقنيات كتابتها، واختلفت أشكالها وتعددت أنواعها وتياراتها وصيغ تقديمها، حتى صارت فعلا تستأهل نعتها بديوان العرب الجديد على غرار الشعر الذي ظل ديوان العرب طيلة قرون عديدة.

وما كان للرواية أن تحتل هذه المكانة من الاهتمام داخل حقل الإبداع الأدبي والفني والثقافة العربية المعاصرة بوجه عام، لولا الإنجازات المهمة التي حققتها على مستويات عدة تشمل القصة والخطاب والنص معا، وترتبط ارتباطا وثيقا بنبض الإيقاع الداخلي للحياة العربية في أبسط صورها وأعقد تجلياتها، فحملت بذلك أحاسيس الإنسان العربي وانفعالاته وانشغالاته بقضاياه اليومية والمصيرية في مجالات السياسة والاجتماع، بكل ذلك حققت الرواية ارتباطا عميقا بمعاناة الإنسان ومكابداته وتطلعاته، وهي تتجسد من خلال علاقاته بالسلطات المختلفة التي تكبل طاقاته وتتكالب عليه، وتشل تطلعاته إلى تحقيق الحياة الفضلى.

لقد عرفت الرواية العربية في تاريخها القصير، مقارنة مع الشعر ذي التاريخ الطويل ومع نظيرتها الغربية التي سبقتها إلى الظهور، تطورا كبيرا، سواء على مستوى الموضوعات التي عالجتها أو التقنيات والأساليب التي وظفتها في التعبير. لقد هيأ لها هذا التطور المتحقق في مسيرتها القصيرة موئلا مكنها من ملاحقة تحولات المجتمع العربي الحديث ومواكبة صيرورته، وجعلها بذلك تقدم، بما لم تضطلع به أشكال تعبيرية أخرى، همس الشارع العربي وفوضاه وقلقه العارم ومختلف أحاسيسه وطموحاته.

١ - ٢: لم يكن من الممكن أن تتفرد الرواية العربية بهذه السمات بالمقارنة مع غيرها من الأشكال التعبيرية، لا سيما في النصف الثاني من القرن العشرين لولا جماليتها التعبيرية، وأساليبها الفنية التي ظلت تتطور مع الصيرورة والتقنيات التي استخدمتها في تجديد عوالمها، وهي تسعى إلى مواكبة تطور المجتمع العربي وتحولاته، إن المحتويات والمضامين عامة، على حد تعبير الجاحظ، مطروحة في الطريق، ومهيأ تقديمها من خلال خطابات

عديدة لكل منها طرائقها وأساليبها الخاصة بها في تجسيدها، لكن خصوصية الرواية، مقارنة مع أشكال خطابية أخرى، تكمن في طريقتها في التعبير والتقنيات التي توظفها في التشخيص.

١ - ٣: لكل هذه الاعتبارات، ومن دون الغض من أهمية المعاني والدلالات أو الحط من قيمتها للتلازم الحاصل بينها وبين الأشكال، نرى أن لتقنيات الرواية وتنوع أساليب تقديمها مادتها دورا كبيرا في المكانة التي صارت تحتلها في واقعنا الأدبي والتعبيري والتواصلي. لهذا، فإننا سنهتم في هذه الدراسة بمختلف أشكالها التعبيرية التي عرفتها في صيرورتها، متوقفين على مختلف منجزاتها الفنية، كاشفين عن أبعادها ودلالاتها، ومتسائلين عن فائدتها التعبيرية وجماليتها وآفاقها.

ولما كان الموضوع يتطلب الإحاطة والشمول للوقوف على أهم التجليات من دون الخوض في التفاصيل، جعلنا دراستنا هذه «مقالا في التركيب» نتابع فيها الخيط الرفيع الذي يصل التجارب المختلفة بعضها ببعض، ويرسم خطيتها في التطور العام، تاركين مجال الخوض في التفاصيل والجزئيات التي تنفرد بها التجارب الخاصة إلى دراسات أخرى تتوخى الإمساك بالجزئيات والتمايزات التي تسم روايات محددة.

٢- الأسلوب، التقنية، الخطاب: تحديدات ضرورية

٢ - ١: نستعمل الأسلوب هنا بمعناه العام الذي يتحدد من خلال الطريقة التي تمارس بها الظاهرة، وبها تتميز عن غيرها. وليس المقصود دراسة تعنى بأسلوبية الرواية، وتبعا لهذا التحديد، فالأسلوب هنا يتصل بتقنية الكتابة بوجه عام، ولما كانت التقنية مفهوما شاملا يتضمن مستويات عدة من ممارسة الكتابة الروائية، فإننا نصله هنا بالخطاب، باعتباره يضم مجمل العناصر التي تسهم مجتمعة في تشكيل عالم المادة الحكائية، وتقديمها من خلال مختلف مكونات العمل السردي.

٢ - ٢: من خلال هذه التحديدات المركزة نرى، من منظور سردي، أن الحديث عن أساليب الرواية العربية حديث في تقنيات الكتابة، كما تتحدد من خلال الخطاب بصفته الطريقة العامة التي يجري عبرها تقديم القصة في الرواية، إذا كانت هناك قصة محورية، أو مجموع المواد الحكائية إذا لم تبن الرواية على قصة محددة.

واضح من خلال هذا التمييز أننا نفرق، من منظور السرديات، بين القصة والخطاب، ونرى أن ما يحدد «روائية» الرواية هو خطابها الذي هو الكيفية الجامعة التي من خلالها ينتج العالم الروائي وهو يقدم إلى القارئ. وباختلاف طرائق بناء الخطابات يمكننا الحديث عن تنوع أساليب الرواية وتباين تقنياتها بين الكتاب في لحظة زمنية. قد تكون الموضوعات أو المحتويات مشتركة بين الروائيين (القمع السياسي، العنف الاجتماعي، المرأة.. مثلا)، لكن الاختلاف لا يمكن إلا أن يحصل بصدد طرائق تقديم هذه الموضوعات، ومعالجة هذه المحتويات بين الكتاب في الحقبة نفسها.

٢ - ٣: مرد هذا الاختلاف الذي نحدد موئله في الخطاب لا يؤوب فقط إلى الاختلاف في التقنيات الموظفة والأساليب المنتهجة لدى الكتاب لتحقيق بعد جمالي يتميز به كاتب عن آخر فقط، ولكنه علاوة على ذلك اختلاف في رؤية العالم، وتعبير عن فهم مختلف لخصوصيات الموضوعات والمحتويات المعالجة، ومن هنا يبدو لنا بجلاء تعالق القصة والخطاب في ترابطهما الوثيق، وإذا أردنا التبسيط قلنا بلغة نقاد السبعينيات «جدلية الشكل والمضمون»، هذه الجدلية، يمكننا الإمساك بها - سرديا - من خلال تحليل خطاب الرواية (أو كيفية تخطيب القصة)، أي من خلال محاولة الكشف عبر التحليل الجزئي والذري لمختلف تقنيات الكتابة الروائية وتنوع أساليبها. إن وراء عملية تخطيب القصة دلالات لا يمكن الإحاطة بها من دون وضعها في سياق التجربة الروائية ككل. ومن هنا كانت قولة بارث الشهيرة: «كل شيء في الرواية له دلالة» من الكلمة إلى الجملة فالخطاب.

٢ - ٤: ولما كانت الخطابات تتنوع بحسب رؤيات الكتاب للعالم، وتختلف باختلاف تصورات الروائيين للواقع وللكتابة، في لحظة ما، كان لزاما النظر في أن الخطابات تتطور بتطور الحقب والعصور، ومعنى ذلك أن التاريخ يلعب دورا مهما في تطور أساليب الرواية وتقنيات كتابتها، إذ في كل حقبة سردية يمكننا معاينة الفروقات التي تميز حقبة عن أخرى، وبذلك نكون، ونحن نحاول الإمساك بتقنيات الكتابة السردية وأساليبها في الزمان، وقفنا على التجليات الفكرية والدلالية التي كانت تحذو بالكتاب إلى ممارسة هذه الأشكال أو تلك، نظرا إلى التلازم الحاصل بين الأشكال أو الأساليب ودلالاتها وأبعادها المختلفة في علاقاتها بتاريخ كتابتها. فكيف يمكننا تبعا

لهذه التحديدات، ملامسة أساليب الرواية العربية، أي مجمل تقنياتها التي عرفتها خلال فترة تمتد حوالي قرن من الزمان؟

إن هذه الملامسة لا يمكنها إلا أن تكون محاولة لرصد تطور الأشكال الروائية العربية، وما تحقق في فترات تطورها من تقنيات وأساليب عبر تحقيب يراعي التحولات الكبرى التي حصلت على مستوى الوعي بالكتابة الروائية، وترجمته من خلال روايات ملموسة كان لها تأثيرها الكبير على التجربة الروائية العربية برمتها في صيرورتها وسيرورتها.

٣- تطور الأشكال السردية، تطور الوعي بها

٣ - ١: تقودنا الفكرة التي ندافع عنها، والتي ننظر بمقتضاها إلى الخطاب بصفته جماع كل العمليات التقنية الثاوية في أي عمل روائي إلى أن تطور الخطاب الروائي العربي رهين تحولات عدة على مستوى المجتمع والفكر والفن، وأن تطورات الشكل الروائي تخضع بدورها إلى مجمل هذه التطورات والتحولات، وأن الروائيين ودارسي الرواية ليسوا بمنأى عن هذه التحولات، كما أن مواقفهم الإبداعية والنقدية، ما هي إلا تجسيد لرؤياتهم الفكرية والاجتماعية إلى كل هذه التحولات. فالكاتب حين يتخذ طريقة أو أسلوبا ما في كتابة الرواية، فإنه لا يفعل ذلك بناء على اختيار عفوي يجري بمقتضاه التمييز بين التقنيات تبعا لبساطة بعضها أو تعقيد بعضها الآخر، أو أن بعضها يحقق جمالية من نوع وبعضها الآخر يقدم جمالية مخالفة. إن ممارسة أسلوب ما في الكتابة تعبير عن رؤية جمالية وفكرية واجتماعية معا.

٣ - ٢: إن الأبعاد الجمالية، وهي تتحقق في الأعمال الفنية والأدبية ليست معلقة في سماوات الفن العليا، أو متعالية عما يعتمل في المجتمع. إنها شديدة الصلة بتحول الرؤيات إلى الواقع، وأي موقف من طريقة معاينتها، واعيا كان أو غير واع، هو موقف من الإبداع والمجتمع.

نقدم هذه التوضيحات ردا على تصورات شائعة لدينا ترى في تقنية الرواية أو الاهتمام بها نقديا ابتعادا عن العناية بالأهم، وهو الدلالة التي تحملها هذه الأعمال الروائية. وسنوضح من خلال هذه الدراسة، أن تطور الأشكال السردية ظل يرتهن في صيرورة التجربة الروائية العربية إلى تمثل خاص للواقع وفهم محدد للإبداع، وموقف ملموس من مختلف القضايا المطروحة على الساحة العربية.

٣ - ٣: انطلاقا من هذه الرؤية، أرى أن التطور في إدراك وفهم هذه التقنيات، نظريا وعمليا، هو السبيل الملائم لتطور الشكل الروائي عندنا. يمكن للدراسات المعنية بالرواية أيا كان المنهج الذي تعتمد أن تساهم في تطوير الوعي بالشكل، كما يمكن للروائيين، وهم المعنيون الأوائل، أن يطوروا تجربتهم السردية، لأن ذلك هو رهان تطوير الوعي الذي نتحدث عنه، ويمدنا تاريخ الرواية العالمية بهذا المبدأ، فالروائيون كانوا في الطليعة أبدا، ليس فقط من خلال الإنجاز السردي، ولكن أيضا من خلال «الوعي بالسرد»، لذلك لا غرابة في أن نجد أغلب كبار الروائيين العالميين منذ نشأة الرواية إلى الآن، لهم «رؤية» فنية محددة قد يعبرون عنها تنظيرا، وهي التي يعملون على تجسيدها من خلال كتاباتهم الروائية.

إن تطور الأشكال الروائية، وهو يتماس، كي لا نقول يتماهى، مع تطور المجتمع ومجمل ما يعتمل فيه، نتاج تطور «الوعي» بالشكل الروائي باعتباره تطويرا لموقف محدد من المجتمع. وهذا الموقف يتجسد، باطراد، من خلال الشكل ليس من المنظور التقليدي الذي يراه «حلية» هامشية، أو «تقنية» توظف للتزيين أو لتحبيب المادة - الموضوع المقدم، ليس الشكل الروائي «تابعا» للمحتوى الروائي أو ظلا له، إنه الخطاب الروائي بكلمة واحدة، وهذا الخطاب هو الذي تتجلى لنا من خلاله الرواية من دون أي تمفصل أو تمييز بين مكوناتها المتضافرة، والتي تدفعنا ضرورة التحليل إلى إجرائها بقصد التوضيح والتحليل.

٣ - ٤: يتحدد الخطاب الروائي إذن من خلال الشكل تبعا للتحديات التي حاولنا صياغتها، والتي يتعذر بمقتضاها التمييز بين الشكل والمحتوى، فالشكل محتوى، والمحتوى شكل تماما، كما أنه لا يمكن الفصل بين القصة أو المادة الحكائية وخطابها، هذا هو الخطاب من منظورنا السردي: إنه في آن واحد الرواية وخطابها. وتاريخ الشكل الروائي هو تاريخ خطابها وخطاب الرواية، لأنه متحول يواكب التحولات المختلفة، ويتجسد من خلال الوعي بالتحول، أي الوعي بالسرد، وهو يعانق كل ذلك ويتحقق من خلال إنتاج الرواية. لكل هذه الاعتبارات، نرى أن الحديث عن أساليب الرواية العربية وتقنيات كتابتها حديث في آن عن تطور الأشكال والوعي بها لدى الكتاب والنقاد والقراء على السواء.

٤- المحددات الكبرى لتطور الأشكال الروائية العربية

٤ - ٠: ونحن نحاول الانطلاق من الخطاب الروائي، كما نتصوره، لتجسيد أساليب الرواية العربية وتقنياتها عبر التطور الزماني مع الوقوف على أهم تجلياتها والكشف عن دلالاتها في الزمان، لا بد لنا من التدقيق في شأن عنصرين أساسيين ساهما في تشكيل الصيرورة، كما سنحاول إبرازها، وطبعها بالملامح العامة التي ستستوقفنا في التحليل. هذان العنصران الأساسيان هما: الواقع من جهة، والنص من جهة أخرى. ونظرا إلى أهميتهما الخاصة من وجهة نظرنا، سنتوقف بإيجاز عند كل منهما، لنؤطر ضمن حدودهما، التجليات الكبرى لأساليب الرواية العربية.

٤ - ١: الواقع: تطور الخطاب الروائي العربي واغتنى بمجمل التقنيات الموظفة في الرواية في تماس مع تحولات الواقع العربي. وكأني بالخطاب الروائي عرف تحولاته من خلال رؤية الروائي للواقع الذي يتحرك فيه، ومن ثمة ألقى بظلاله على التجربة، فكانت التنويعات الشكلية شديدة الصلة بأنماط الوعي المواكبة لمختلف التحولات، فتفاعل معها الروائي بحس المبدع ورؤية المتابع المتفكر، وقدم ممارسة كتابية تبين عمق الصلة مع الواقع، ولكن بطريقة خاصة تكشف بالملموس أن تاريخ الأشكال السردية التي عرفها الخطاب الروائي العربي، هو بإحدى الصور تاريخ تحولات المجتمع العربي، أو على الأرجح تاريخ الوعي به كما يتقدم من خلال الكتابة الروائية.

٤ - ٢: النص: إن أي كاتب لا يمكنه أن ينتج إبداعه خارج قواعد النوع الذي يكتب في إطاره، ومن خلال النوع الروائي تشكل في الصيرورة، أي منذ النشأة إلى الآن، ما يمكن أن نسميه «النص الروائي» كتقليد كتابي خاص له قواعده وإجراءاته وبنياته وتحولاته. إنه «النوع» أي النص «الروائي» الأكبر. ويتكون هذا النص من مجموع الإنجازات التي تحققت في تاريخه، لكن محدداته وموجهاته تظل مشدودة إلى الأصول الكلاسيكية الأولى، أو ما يضاف إليها في الصيرورة من نصوص مؤثرة في مسيرته.

يتجسد هذا النص الروائي في الرواية الغربية إجمالا، فهي سليلة النصوص الروائية الكبرى التي راكمت أصول التجربة، وكل النصوص التي تتحقق في الزمان تظل، بصورة أو بأخرى، متصلة به ومتفاعلة معها حتى وهي ترمي إلى تجاوزها أو القطيعة معها.

نعتبر «النص الروائي» الغربي عنصرا أساسيا ومقوما مهما بالنسبة إلى الخطاب الروائي العربي، لأن الكاتب العربي، بصورة أو بأخرى، ضمنا أو مباشرة، يتفاعل مع هذا النص- النوع، فيستفيد من تقنياته وأساليبه، لذلك لا يمكننا، ونحن نروم تلمس تطور الشكل الروائي العربي، أن نغض الطرف عن هذا «النص الروائي»، وما يمثله من بعد مرجعي لأي كاتب روائي، إنه بمنزلة اللاشعور الروائي الكامن في الكتابة الروائية بشكل عام، وهو يتحدد بموجبه أي وعي بالرواية أو انخراط في كتابتها لدى أي كاتب.

٤ - ٣: تتداخل علاقة الكاتب بالواقع تداخلها بالنص الروائي في وعي الكاتب أو لاوعيه، فينجز خطابه وهو يتساوق في آن معا مع الواقع والنص. وهذا التساوق وطريقة ممارسته هو ما يحدد صيرورة الكتابة ومجمل تحولاتها، لأن ما أسميناه «النص» هو بدوره يتحول في علاقته مع الواقع العام الذي يسير في مجراه.

إن الواقع الذي نتحدث عنه هنا، هو في آن معا، واقع المجتمع العربي، وواقع الأحداث الكبرى التي تقع خارج العالم العربي، ويكون لها تأثيرها المباشر على الواقع الاجتماعي الذي ينتمي إليه الروائي. وحيث إن النص الروائي العام يتأثر بدوره بواقع الأحداث الكبرى التي تجري على الصعيد العالمي، فإنه يجسدها وهو يتحقق بدوره في سياق التحولات العامة التي تقع على هذا الصعيد. وكما أن الواقع تبعا لهذا التحديد خاص وعام، فالنص أيضا خاص وعام، فإذا كان الخاص هو النص الروائي، فالعام هو «النص الثقافي» الذي يتجلى في مجمل النصوص التي يتفاعل معها «النص الروائي» في حقبة ما ويتأثر بإنجازاتها، ويتحقق من خلال الحوار معها، يتسع هذا النص الثقافي ليشمل الفنون السمعية البصرية (التشكيل - السينما - الموسيقى - الغناء)، علاوة على مختلف المعارف التي تتطور في الحقبة (الإنسانيات - البيولوجيا - الفلك مثلا)، فيكون لها تأثيرها بصورة أو بأخرى على الخطاب الروائي وعلى وعي الكاتب.

هكذا يتخذ هذان العنصران المركزيان باعتبارهما محددين للتجربة الروائية بعدين اثنين: أفقي (تحولات النص الروائي والثقافي)، وعمودي (تحولات الواقع الخاص والعام)، وتتطور تجربة الخطاب الروائي من خلال اتصالها وتقاطعها مع هذين البعدين في تضافرهما وتنافرهما أيضا.

٤- ٤: لا يسعنا أخيرا سوى تذييل هذه النقطة حول محددي الخطاب الروائي بتسجيل التفاوت الحاصل بين هذين العنصرين على صعيد التجربة الروائية العربية: فالوقائع التي تجري في الواقع لا يمكن أن يتحقق مفعولها في الخطاب الروائي دائما في اللحظة التي تقع فيها، فقد يمر زمان قبل أن يتأثر بها الكاتب أو يعمل على تخطيبها. إن الأحداث الكبرى تظل تختزن في لا شعور الكاتب، وهو يجليها كلما أتيح له ذلك، وتمكن من تكوين صورة متكاملة عنها، ويمكن قول الشيء نفسه عن «النص الروائي والثقافي»، فقد تتطور التجارب الروائية في الغرب أو أمريكا اللاتينية مثلا، وقد تحدث إبدالات فكرية، لكن تأثير كل ذلك في الخطاب الروائي العربي يستدعي زمانا قد يطول أحيانا لعوامل كثيرة، قبل أن يتشرب الروائي تقنيات هذا النص في تحولاته فيستفيد منها في إنجازاته (تجربة الرواية العربية مع الرواية الجديدة في فرنسا مثلا).

يبين لنا هذا التفاوت الذي نرصد من خلاله خصوصية التجربة، وهي تتشكل في صلاتها بمحدداتها المختلفة، أن علاقة الخطاب لا تقوم على الانعكاس كما كان مبسطا في نقدنا الروائي والأدبي عموما، وأن العلاقة بين الشكل الروائي والواقع الذي يحدده يتخذ طابعا معقدا، ولا يمكننا الاقتناع بتبسيطات وعموميات مقتطعة من سياقات ثقافية أخرى لتوصيف صلة الخطاب الروائي عندنا بقصد الكشف عن خصوصياته الشكلية والأسلوبية.

٥- التجليات العامة لأساليب الرواية العربية

٥-٠: في ضوء هذه التحديدات العامة والمحددات الأساسية، أمكننا التمييز بين ثلاث مراحل كبرى في سياق تطور تجربة الخطاب الروائي العربي، ومجمل ما عرفه في كل مرحلة من أساليب وتقنيات ينزاح بعضها عن بعض وعلى مستويات عدة. هذه المراحل هي على التوالي:

١- السرد المحكم.

٢- السرد المتقطع.

٣- السرد المرسل.

اتخذنا «السرد» أساس التمييز بين هذه المراحل، لأنه عماد الخطاب الروائي. فهو في آن واحد صيغة الخطاب التي يختلف بها عن غيره من

الخطابات من جهة، وهو من جهة أخرى المكون الأساس الذي ينظم بقية المكونات الأخرى التي يتضافر معها لتشكيل العالم الروائي. ولما كان السرد شديد الصلة بالقصة، فقد ميزنا بين هذه المراحل الثلاث بناء على الموقف من القصة، وطريقة الاشتغال بها، وتبعا لذلك، تبين لنا إمكان التمييز بين حقبتين كبيرتين، في الأولى نجد القصة تحظى بالمكانة الأولى، بينما في المرحلتين الأخيرتين تأخذ القصة أبعادا مختلفة. لهذا الاعتبار سنحاول التوقف عند الحقبتين الكبريين، وذلك عبر إدماج السرد المتقطع والمرسل في الحقبة الثانية، مبرزين أهم التجليات والشكليات المهيمنة فيهما، محاولين تفسير ذلك في ضوء صلاتهما بالواقع والنص، كما حاولنا تحديدهما، متسائلين عن الإنجازات التي حققتها التجربة في الصيرورة، وأهم العلامات الروائية المساهمة فيها.

لا بد، قبيل الانتقال إلى كل مرحلة من مراحل التطور من خلال الحقبتين معا، من الإشارة إلى إجرائية هذه النمذجة ومحدوديتها ونسبيتها: فالإنجازات الشكلية متعالية ويمكن أن تتحقق بتفاوت في مختلف الحقب، ويمكن العثور على بعضها في الحقب الموغلة في التاريخ السردي. لكن ما يحدد انتساب سرد ما إلى طريقة ما هو هيمنته في حقبة ما، أو تراجعه في حقبة أخرى. كما أن ما يحدد الانتماء إلى شكل دون آخر هو مجموع المكونات في اشتغالها التام والمتكامل، وليس بالنظر إلى بعضها بمعزل عن الأخرى. وتبعا لهذا التحديد، نجد بعض الأساليب موجودة في كل الحقب، ولكن ما يجعلنا نسم بها مرحلة أو حقبة ونبرزها بصورة أكبر يكمن في أنها صارت تتخذ طابعا مميزا للتجربة من خلال تأثيرها في جوانب أخرى، هذا علاوة على كونها أضحت مهيمنة، ولا تكاد تخلو منها الروايات التي ظهرت في المرحلة أو الحقبة المحددة، ويضاف إلى ذلك مقوم أساس هو قصدية الكاتب، والمتمثل في أن توظيف هذه الأساليب تكمن وراءه أهداف ومرام معينة يتغياها وهو يلجأ إليها.

٥ – ١: السرد المحكم

٥-١-١: تشكلت الرواية العربية، كنوع سردي، على إثر الاتصال بالغرب عن طريق الاستعمار الذي أدى إلى خلخلة البنيات الاجتماعية والسياسية والثقافية المتوارثة بإدماج بنيات جديدة موازية إلى جانبها. وبذلك وُجدت

في المجتمع العربي بسبب هذا التحول بنيتان متناقضتان تقليدية (عتيقة) وعصرية (حديثة). وكان طبيعيا أن يرتبط ظهورها في الإبداع العربي ببداية تحول في المجتمع العربي، وتواكب تطوره وهو يناضل من أجل استقلاله السياسي والوطني.

٥ - ١ - ٢: كانت الرواية الغربية خصوصا الفرنسية ونسبيا الروسية والإنجليزية في القرن التاسع عشر، هي نموذج الرواية العربية في مرحلة تكونها وتطورها إلى ما بعد الحرب الثانية. لقد قدمت بعض نماذج هذه الرواية الغربية مترجمة أو معربة من خلال نماذج محدودة، وكان لها تأثير كبير في الكتاب والقراء معا، ولا تزال إلى الآن للرواية المترجمة حظوتها ومكانتها. وإلى جانب تأثير الرواية الغربية كان السرد العربي القديم يشكل ثقافة الكاتب الأساسية والمرجعية التي يعتمدها في تصور النثر التخييلي الذي يجد أصوله في المقامات والقصص الشعبي بوجه خاص، لذلك سنجد تجليات لهذا السرد العربي في النصوص الأولى (ليالي سطيح، حديث عيسى بن هشام)، التي تطورت عنها في اللغة السردية والتي تزاوج بين النثر العادي والسجع أو في توظيف الشعر، كما نجد ذلك واضحا في استحضار صوت الراوي الشعبي، إما من خلال استعمال بعض تقنياته في توجيه دفة السرد عن طريق صيغ الأداء التي يوظفها لتغيير مجرى السرد، أو في تمثيله كشخصية لا يزال حضورها قويا في الوجدان السردي الذي يتغيا الإمتاع والإخبار والنقد الاجتماعي إلى جانب السخرية.

٥ - ١ - ٣: تميز الخطاب الروائي العربي في هذه المرحلة، التي يمكن اعتبارها طويلة نسبيا بالقياس إلى غيرها، بالاشتغال على «القصة المحكمة البناء»، ولهذا السبب نتحدث هنا عن «السرد المحكم»، فهو محكم من حيث معمار القصة الذي يتبنى ما نسميه بـ «عمود السرد»، والذي يبنى على الخطية، حيث إن هناك أبدا بداية للحدث يعرف تطوره إلى الحبكة فالعقدة ثم الحل. لقد ظل هذا البناء شديد الصلة بهذا النمط السردي في هذه الحقبة، ويتصل بهذا البناء المحكم للقصة على هذا النحو كل مكونات الخطاب التي تعمل مجتمعة على خدمته ما دام الهدف الرئيس للروائي هو تقديمها وسردها على هذه الصورة.

يبدو لنا ذلك بجلاء أولا على صعيد الزمن، فعلى رغم وجود مفارقات زمانية على شكل استرجاعات أو استباقات، تظل العلاقة بين زمان الخطاب والقصة متوازية، بحيث يتطور الخطاب إجمالا وهو يتابع الحدث في تطوره التصاعدي.

ولا تلعب المفارقات الزمانية إلا دورا محدودا في كشف أحوال الشخصيات المقدمة، أو التذكير ببعض الأحداث عندما يجري الرجوع إليها بعد طول غيابها عن مجتمع الرواية. إن دورها لا يتعدى ملء الفجوات وإضاءة الجوانب التي لم يُقدم عنها شيء في لحظات سابقة، أو التذكير ببعض الأحداث المنسية لبعد الصلة بها.

كما أن منطق القصة، وفق هذه الطريقة، يملي على الراوي أن يتصرف بالزمن في أغلب الفترات بالجوانب التي تخدم تصوره للزمان، فيوظف التلخيصات الكثيرة لاختزال الأحداث، وذلك بقصد الذهاب إلى «الأساس» الذي يخدم فكرته، أو يلجأ إلى الحذف وما شاكل ذلك من التقنيات الزمنية ما دامت تؤثر على معمار القصة. ويمكننا معاينة ذلك بجلاء في الرواية التاريخية التقليدية لإمكان مقارنة زمن الرواية مع الزمن التاريخي، ومثال جورجي زيدان دال على ذلك.

ثاني مظهر يتصل بهذا البناء المحكم نجده كامنا في الصوت السردي: الراوي. إنه أبدا هو الناظم الخارجي الموجود في كل مكان والعالم بكل شيء.

من بداية الرواية إلى نهايتها نجد حضوره قويا يوجه دفة السرد، ويصف وينقل خطاب الشخصيات في أغلب المرات التي تتوارى فيها المشاهد، أو يغيب العرض بين الشخصيات. وهو إلى جانب ذلك يستأثر بالسرد والمعرفة، إنه يروي من منظوره الخاص لأنه سيد العالم السردي الذي يملك مفاتيحه وأسراره بكثير من الثقة والاطمئنان. هذا الحضور القوي للراوي لا يبين لنا فقط صورة عن البناء المحكم كيف يلتقي مع طريقة السرد، ولكنه علاوة على ذلك، يكشف لنا رؤية سردية ومعرفية يملكها الروائي، وهو «يتماهى» مع الرواي ليجسد لنا طريقة في الكتابة ورؤية خاصة للعالم، كما يسعى الكاتب إلى تقديمها. وتبعا لذلك، يتقلص دور المروي له ليصبح موجها إلى المقاصد التي يرويها الكاتب، وذلك بطبيعة الحال بناء على طابع التشويق الذي يلجأ إليه هذا الأخير أبدا لإقحام القارئ باستمرار في أجواء القصة وأحداثها.

يتولد عن الحضور المهيمن للراوي الناظم الخارجي تراجع الحوار أو العرض بين الشخصيات، حتى عندما يقدم لنا الروائي المشاهد التي تقدم إلينا من خلالها الشخصيات وهي تحيا من خلال الحوار، نجد أن مضامينها معروفة لدينا، ولا تقدم لنا تلك المشاهد معرفة جديدة بالشخصيات لأن كل شيء يقدم من خلال السرد، وكأني بهذه الحوارات تأتي فقط تكميلية: إنها بمنزلة الشواهد التي توظف لاستكمال ما اضطلع السرد به وجاءت هي فقط لتعضيده، لا تضيف شيئا ذا بال عن عمق الشخصية أو فكرها.

٥ - ١ - ٤: تضافرت هذه المكونات التي وقفنا عندها (الزمن، الصوت، السردي، الصيغة) لتسهم مجتمعة في خدمة السرد المحكم الذي يرمي بالدرجة الأساس إلى جعل القصة تحتل مكانة متميزة في المرتبة الأولى. وهي وفق هذا النمط السردي تأتي لتعكس تصورا للمجتمع ورؤية للعالم، كما يتمثلهما الكاتب في هذه المرحلة، فبإمكان الروائي أن يبني عالما تخييليا موازيا للعالم الخارجي (الواقع)، يجري بمقتضاه التعامل مع الأشياء والظواهر. وهي تتشكل وفق صورة منطقية تقوم على «العلية»: هناك نتائج هي وليدة أسباب، يترجم ذلك على صعيد الخطية التي تتجلى على مستوى تطور الحدث، والروائي يسعى جاهدا للإمساك بهذا الخيط الرفيع الذي ينظم الأشياء، ويسير بها إلى منتهاها، إنه بذلك سيد العالم الروائي الذي يبدع.

هذه الصورة العامة للتجليات التقنية عرفتها الرواية العربية إجمالا، ويبقى الاختلاف واضحا في الكيفية التي قدمت بها في صلاتها بالموضوعات التي تعالجها. لقد مورست بشكل تام في مختلف التجارب مع تفاوت بين الكتاب الذين يمكننا الإشارة إلى بعض أسمائهم التي كان لها تأثير كبير في تأكيد هذه الصورة: يوسف السباعي، عبدالحليم عبدالله، إحسان عبدالقدوس، سميرة بنت الجزيرة العربية، نجيب محفوظ، عبدالسلام العجيلي، عبدالكريم غلاب، واللائحة طويلة.

لقد وفق بعض الروائيين في تجسيد هذه المرحلة بناء على تراكماتهم النصية من جهة، ومن خلال الموضوعات التي عالجوها وكانت لهم طريقة محددة، وأسلوب خاص يكشف عن موهبتهم وعمق اتصالهم بالواقع الذي يمثلونه، ويمكن اعتبار نجيب محفوظ خير ممثل لهذه هذه المرحلة، سواء من خلال رواياته التاريخية أو الواقعية أو الرمزية.

حددت هذه الصورة في سياق ثقافي عام كانت الروايات المترجمة السائدة فيه تبرز من خلال البؤساء وبائعة الخبز وروايات دوستويفسكي والروايات البوليسية وسواها. كما أن السينما والمسرح كانا فيه لا يزالان خاضعين للنصوص الكلاسيكية، سواء من خلال الترجمة أو التأليف. ولا غرابة في أن نجد أيضا، على مستوى الغناء شيوع الأغنية العربية التي تجد أصولها مع سيد درويش وامتداداتها مع أم كلثوم ومحمد عبدالوهاب، إنها مرحلة دالة على البحث عن صورة لواقع منشود من خلال رؤية تسعى إلى النظر إليه على أنه قابل للتحقيق أو التجسيد أو الاستعادة. لكل هذه الاعتبارات نرى أن اعتماد «القصة» المحكمة البناء وما يستتبعها من تقنيات عملنا على تسجيل أهم ملامحها، يتناغم مع تصور محدد للواقع حتى في حال رفضه أو انتقاد مختلف ظواهره.

ينجم عن توظيف القصة بهذه الكيفية هدفان: إمتاع القارئ والعمل على إدماجه في القصة، إذ بتحقيقهما تؤدى وظيفة السرد كما كانت مقصودة في تصور الأدب عموما وهي تحقيق المنفعة عن طريق المتعة، وأول مظاهر ذلك التعاطف مع بعض الشخصيات أو التماهي معها لما تحمله من قيم يعمل الروائي على تمثيلها وإبرازها مقابل ما يناقضها من قيم، لتكوين فكرة عنها وتجنبها. إن البعد «التربوي»، أو «التعليمي» كان هدفا عاما يسعى إليه الروائي ضمنا أو مباشرة. وتتضافر مختلف التقنيات الموظفة لخدمة هذه الأهداف: فالرواي العارف بكل شيء والموجود في أي زمان وبكل ما يستعمله من أساليب لبناء عالم القصة يمتلك «المعرفة»، وفي الوقت نفسه هو سيد العالم الذي يبدعه (السلطة).

٥ - ٢: السرد المتقطع، السرد المرسل

٥ - ٢ - ١: بدأت ملامح التجربة الروائية العربية الجديدة في التشكل خلال مرحلة الستينيات من القرن الماضي في مصر أولا، ثم امتدت صورها في التوسع إلى أقطار عربية أخرى، وبالأخص سوريا وفلسطين في مرحلة والمغرب العربي في مرحلة أخرى (السبعينيات)، ثم اتسعت بعد ذلك لتشمل مختلف الأقطار العربية، لا سيما التي تأخر فيها ظهور الرواية، وقد اتخذت تجليات جديدة عمقت تطورها، ونأت بها عن الصور التي اتخذتها في نهاية الستينيات، هذه التجليات الجديدة هي امتداد للتحول في أسلوب

الرواية، وهذا ما جعلنا ندمج المرحلتين في واحدة. وظفت عدة تسميات لدى النقاد العرب لوسم هذه التجربة الجديدة وامتداداتها التي لا تزال مفتوحة. فهناك من يسميها «الحساسية الجديدة»، وآخرون يسمونها «التجريب» أو «الرواية الجديدة». وواضح من خلال هذا التعدد في نعت هذه المرحلة أننا أمام حقبة سردية جديدة تختلف جذريا عن المرحلة السابقة التي عمرت طويلا، وقدمت بذلك تجربة روائية خاصة، سواء على مستوى أساليبها وتقنياتها في الخطاب أو في دلالاتها ومحتوياتها.

٥ - ٢ - ٢: لقد تميزت هذه المرحلة، على مستوى الشكل، بظهور جيل جديد تربى في أحضان الرواية «المحكمة السرد»، ولكنه محمل بوعي سردي جديد يقوم على رفض «الواقع» العربي وما آل إليه. هذا الرفض هو أيضا رفض للرواية التي عملت على تجسيد ذلك الواقع، وأهم مظهر يميز هذه التجربة على صعيد الخطاب الروائي يكمن في الموقف من «القصة» ومن طريقة تقديمها. وبسبب تضافر مكونات الخطاب، كان الموقف من «القصة المحكمة البناء» موقفا من الراوي والزمن وصيغ الخطاب، وكل تقنيات تقديم القصة من جهة، ومن كل الدلالات التي كانت تحملها، أو يسعى السرد المحكم إلى تمثيلها من جهة أخرى. ولما كانت المرحلة السابقة تبنى على عمودية السرد، فقد عملت التجربة الجديدة على «تكسير» هذه العمودية، وذلك بإعادة النظر في بناء القصة - العالم، والعمل على تقديمها بشكل مختلف تماما (السرد المتقطع)، أو اتخذت موقفا من القصة وما تمثله، ورفضت القصة تماما (السرد المرسل).

٥ - ٢ - ٣: لقد تربى الجيل الجديد الذي جاء متموقفا من الرواية السابقة على قيم الوطنية والحلم ببناء مجتمع جديد. إنه جيل الأفكار التحررية والثورية الذي آمن بأفكار قومية أو أممية تتجاوز حدود الوطن، وترمي إلى بناء الإنسان العربي الجديد، لكن هزيمة ٦٧ كانت قاصمة للظهر لأنها أبانت هشاشة الحكومات العربية المختلفة كيفما كانت شعاراتها، وأدخلت الجميع في الشعور بالإحباط واليأس، لأن كل الأحلام الثورية أضحت بمنأى عن أي تحقيق. إن المجتمع والأشياء لا تسير وفق منطق مفترض كالذي كان الإيمان به بالأمس، وعملت الرواية ذات السرد المحكم على تجسيده، إنه بلا منطق يحكمه أو يحدد توجهه.

• تبين لهذا الجيل أن الرواية الكلاسيكية المحكمة البناء، سواء في الرواية الغربية (القرن التاسع عشر) أو العربية التي أضحت مختزلة في نجيب محفوظ، ليست هي الرواية النموذج، ووجد في الرواية الجديدة التي تبلورت في فرنسا، والتي تجد لها امتدادات في روايات أوروبية أخرى تشترك معها في تقديم الواقع بطريقة مختلفة ضالتها، فكانت روايات روب جرييه وكلود سيمون وناتالي ساروت، وأجواء كافكا الكابوسية المثال الذي يلتقي وهواجس هذا الجيل وآلامه، كما كان للمسرح الطليعي، ممثلا في مختلف تياراته العبثية والسريالية، صوره التي تلتقي لدى هذا الجيل وما يحس به من اللاجدوى، وعدم الاطمئنان إلى اليقينيات القديمة. ونجد الشيء نفسه في السينما والتشكيل اللذين بدآ يتجاوزان الإطارات التقليدية وهي تنصب على معاناة الإنسان، وما تمخضت عنه أجواء ما بعد الحرب الثانية، مع الواقعية الجديدة والسينما السوفياتية.

٥ - ٢ - ٤: كل هذه المؤشرات المتصلة بما عرفه الواقع والنص من تحولات، سيكون له أثره الكبير في بحث الروائيين عن تقنيات وأساليب جديدة في الكتابة تقطع الصلة بما تحقق في المرحلة السابقة، يبدو لنا ذلك بجلاء أولا على صعيد الموقف من القصة ومن طريقة تقديمها ثانيا. إن العنوان الكبير لهذا التحول يتجسد من خلال ما يمكن تسميته بـ «تكسير عمودية السرد».

تتحقق عملية التكسير بطريقين اثنين. في الأول نكون أمام السرد المتقطع حيث «القصة» أو المادة الحكائية تقدم وفق معمار مختلف عن الخطية، فلا توجد هناك نتائج تتولد عن أسباب: تتوالد الأحداث وتتناسل بشكل يقوم على التشعب، وتتعدد مساراتها من دون توجيه محدد، ويصعب على القارئ أن يمسك بخيط السرد. أما الطريق الثاني، فلا توجد قصة محورية أصلا: أحداث تتداخل مع أحداث أخرى، بحيث لا يبدو أمامنا هناك خيط ينظمها أو يضبط إيقاعها (السرد المرسل)، ويلعب الراوي أو الرواة أدوارا مختلفة في تقديم «شبه القصة».

يلتقي النمطان معا في اتخاذ موقف من «القصة» المحكمة السرد، وبالتالي من الواقع، ولذا نجد السرد يتوازى والعرض (أقوال الشخصيات وخطاباتها).

وليس هناك مركز توجيه للخطاب الروائي يمكن الرجوع إليه لإعادة بناء القصة: فالمادة الحكائية تقدم من منظورات ووجهات نظر متعددة ورواة متعددين، وفي كل مقطع سردي تقدم عناصر جديدة، وقد لا تكون لها ظاهريا علاقة بما مضى.

ينمو الخطاب الروائي من دون سلطة محددة أو توجيه ملموس من قبل صوت سردي ما، لذلك لا يفلح القارئ العادي في الإمساك بتلابيب القصة أو الحكي، ولا يتأتى له ذلك، إذا كانت هناك قصة، أن يستجمع المتقطع والمتناثر من الأحداث، إلا بعد الانتهاء من القراءة. في هذا الوقت، يمكنه إعادة بناء «القطع» المتفرقة وإعادة تشكيلها لتقديم عالم يكون قصة القارئ، وكل قارئ يمكنه بناء القصة على طريقته.

في هذا الأسلوب السردي بنوعيه نجد الاختلاف جذريا مع الأسلوب المحكم من حيث علاقته بالقارئ: فإذا كان بإمكان القارئ أن يحدس مصائر أبطال الرواية ونهايتها وهو في بدايات الرواية، فإن الأمر أعقد بكثير عليه مع السرد المتقطع، وبالأحرى المرسل، فيستحيل عليه ذلك البتة. إن الرواية لا تعكس «عالما» متكاملا أو واقعا له منطق يحكمه، إنها تتطور وفق آليات خاصة ومتعالية على أي معيار أو خطاطة سردية كالتي يمكن ضبطها بالنسبة إلى السرد المحكم، كل خطاب له منطقه الداخلي، وإيقاعه الخاص، ولا يمكن قراءة الرواية وفق التصورات التقليدية للسرد.

٥ - ٢ - ٥: إن بناء السرد المتقطع على القصة المفككة، والسرد المرسل على اللاقصة نجم عنه، على مستوى الزمن، تكسير خطيته أو تطوره وفق منطق الزمن، كما هو «الواقع»، حيث يقوم على الترتيب ويؤطر بين بداية ونهاية، إن زمن الخطاب لا يوازي زمن القصة: هناك مفارقات زمنية لا حصر لها، وهي تلعب دورا كبيرا في تحطيم صيرورة الأحداث، هذا إذا كانت هناك قصة وأحداث يتولد بعضها عن بعض. أما إذا انتفت القصة، فالأمر يزداد صعوبة، لا سيما مع غياب المؤشرات الزمنية، ونجد كثيرا من النصوص لا توظف هذه المؤشرات التي تقود عملية القراءة، وتفيد القارئ اليقظ حين يريد إعادة بناء القصة. يتكامل تحطيم خطية الزمن مع تكسير عمود السرد، ويتولد عنهما معا البعد التعددي الذي يطبع السرد المتقطع والمرسل على المستويات كافة.

استعملنا مفهوم التولد، ونحن نتحدث عن تقنيات تكسير الزمن وعمود السرد والبعد التعددي، بمعنى أن تقنية تتولد عن أخرى، لكن الأصح هو أن كل تقنية تتصل بغيرها، وهي حين تتولد عنها تولدها. إن العلاقة وثيقة بين مختلف التقنيات، وكلها ناجم عن كيفية محددة في الكتابة، وتبعا لهذا التدقيق يمكننا تفسير التحطيم (الزمن) والتكسير (السرد) بطابع التعدد الذي يسم الرواية، والذي يبدو لنا في كونها لا تتقدم إلينا من خلال راو مركزي: فالرواة متعددون في الخطاب الجديد، وكل واحد له منظوره الخاص، ويضطلع بتقديم أحداث لا يقدمها غيره، أو نجد في بعض الخطابات رواة يشككون في ما قدم من تصورات أو أحداث، بمعنى أن اليقينيات التي كنا نجدها في السرد المحكم باتت هنا موضع السؤال. وبتعدد الرواة والشخصيات نجد أيضا تعددا في اللغات والخطابات، وفي صيغ تقديم المادة الحكائية. لقد صارت الرواية فعلا ملتقى علامات عدة يتجاوز فيها الخطاب الصحافي واليوميات والتاريخ والعجائب والسياسة والأحلام والتداعيات، وتلتقي فيها أحيانا لغة الخبر بالشعر إلى جانب اللغات الخاصة والأرقام وحساب الجمل، كل هذا التعدد يشي بامتلاء الروائي بما يزخر به العالم من حوله، الذي يحاول الإمساك به وهو يمتلئ بكل هذه الأشياء في تناقضها وتضامها واشتغالها العام. وحين نربط كل ذلك بالواقع العربي في تعقد بنياته وتراكبها، نعاين بجلاء أن الروائي صار له دور آخر ووظيفة مغايرة، إنه يخلخل العالم ليحاول من خلال ذلك البحث عما يثوي وراء ظواهره.

تختلف التجربة الجديدة بنمطيها عن نظيرتها الأولى بأنها بحث دائب عن المعنى، عكس الروائي السابق الذي كان يرمي إلى إبراز هذا المعنى، ولذلك نعاين التوتر واضحا في هذه التجربة بالقياس إلى نظيرتها السابقة التي كان الروائي فيها مطمئنا إلى قناعات وتصورات يرمي إلى إشراك القارئ معها في اعتناقها. تقدم رضوى عاشور أطروحة حول التاريخ في الرواية تقارن فيها بين نجيب محفوظ وإبراهيم أصلان أحد ممثلي السرد المتقطع: «إن العلاقة بالتاريخ في حالة محفوظ علاقة تتسم بقدر من الثقة والاطمئنان، مصدرها الشعور بأن الأرضية التي يتحرك عليها راسخة والمتغير فيها محكوم ومعلوم، وسنة من سنن الوجود الإنساني، وهي في حالة أصلان على العكس من ذلك، إذ هي علاقة

إشكالية مرتبكة تفتقد المنطق وتفرض الوحدة والاغتراب، وتدعو إلى الشك والتساؤل (في النقد التطبيقي، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠١، ص٣٩٠). تلخص هذه المقولة الفرق الواضح بين التجربتين القديمة والجديدة، وما التعدد الذي أومأنا إليه سوى مظهر واحد من مظاهر هذه العلاقة الإشكالية بين الروائي والعالم الذي يعيش فيه، والذي يسعى إلى التعبير عنه سرديا بطريقة مختلفة.

٥ - ٢ - ٦: يلتقي عدد كبير من النصوص الروائية العربية التي ظهرت بعد هزيمة ١٩٦٧، وهي محملة بهذه التقنيات التي تنزاح عن «العمودية» التي رأيناها مع السرد المحكم، وصارت كل رواية في حد ذاتها تجربة سردية خاصة لا علاقة لها بغيرها من التجارب إلا في السمات العامة التي حاولنا تشكيلها.

والسبب في ذلك يعود إلى غياب «نمطية» خاصة، لقد فتحت الرواية في هذه الحقبة احتمالات شتى للإبداع والتخييل، وبذلك صار كل روائي ينوع على هذه التقنيات، ويضيف إليها ما يساير رؤيته للموضوعات التي يعالجها، سواء انطلقت من مواد حكائية تستقي مكوناتها من الواقع اليومي أو من التاريخ العربي.

وساهمت عملية تفكيك القصة المحورية (السرد المتقطع) أو الاشتغال بالمحكيات المتعددة (السرد المرسل) في تحرير الروائي من الخضوع لقوانين النوع، فصارت الرواية بذلك ليست فقط ملتقى علامات، لكنها أيضا أنواع شتى.

لقد سبق لي أن وقفت في «القراءة والتجربة» على خصوبة النصوص المغربية التي تسير في هذا الاتجاه، والشيء نفسه في تحليل الخطاب الروائي، وانفتاح النص الروائي مع بعض النصوص العربية، حيث يتبدى لي أن السمات العامة التي حاولنا الإشارة إلى بعضها مشتركة بين كل الكتاب في المغرب والمشرق، وأن الروائيين لا يزالون يراكمون تجاربهم في هذا الاتجاه (المتقطع) أو ذاك (المرسل)، تحرر الروائي من مسبقات، وصارت الرواية تجربة بحث قلق ومأساوي، وكل التقنيات الموظفة تصب بشكل أو بآخر في هذا المجرى.

لكن لا يمكن للرواية إلا أن تدفع ثمن هذا البحث الدائب، وخصوصا في علاقتها بالمتلقي، إنها ترمي إلى التعامل مع القارئ الفعال الذي يتجاوز

صورة القارئ الذي كان يكتب له مع الرواية التاريخية أو الرومانسية أو الواقعية، لكن من أين يمكن إحضار هذا القارئ؟ وهل يمكن بالفعل خلق قارئ جديد؟ قبل الإجابة عن هذا السؤال «المتولد» عن توظيف تقنيات وأساليب جديدة في الكتابة الروائية، يمكننا تقديم بعض العلامات الممثلة لهذا الاتجاه بصورة اعتباطية، لأنه يستحيل ذكر كل الروائيين الذين ساهموا في هذا الاتجاه. وذكر أسماء محددة لا يقلل من قيمة من لم نذكر أسماءهم لأنه، كما سبق الذكر، صار كل روائي عربي يقدم تجربة خاصة تلتقي مع الاتجاه العام الذي يسير فيه الخطاب الروائي العربي الجديد، لكن لكل واحد صيرورته المتفردة: إدوارد الخراط، صنع الله إبراهيم، جمال الغيطاني، يوسف القعيد، إبراهيم أصلان، محمد البساطي، خيري شلبي، عبده جبير، حسن مطلك، غائب طعمة فرمان، حيدر حيدر، هاني الراهب، وليد إخلاصي، نبيل سليمان، إلياس خوري، تيسير سبول، غالب هلسا، إلياس فركوح، مؤنس الرزاز، أحمد الفقيه، فرج الحوار، إبراهيم درغوثي، الطاهر وطار، واسيني الأعرج، محمد برادة، أحمد المديني، عز الدين التازي والميلودي شغموم.

يختلف هؤلاء الروائيون بحسب نصوصهم وأزمان كتابتها، كما أنهم يختلفون تبعا لموقفهم من القصة أو طريقة تقديمها، أو الاتجاه الذي يمكن أن يمثلوه داخل هذه التجربة العامة. ومن الروائيين الذين أبدعوا في التسعينيات نجد عددا كبيرا منهم وهم يتوزعون على كل العالم العربي، حتى الأقطار التي تأخر فيها ظهور الرواية، وتكونت هذه الأجيال ليس على رصيد الرواية ذات السرد المحكم، ولكن على ما أنجزه روائيو السرد المتقطع. وأغلب هؤلاء يسيرون على المنوال عينه، مع تنويعات عديدة، أهمها عدم الاشتغال على قصة محورية، وإنما على محكيات متعددة.

٥ - ٢ - ٧: تحققت هذه التقنيات في الرواية العربية الجديدة بناء على ما تحقق على مستوى الواقع الذي أومأنا إلى بعض ما آل إليه بعد الهزيمة، وإلى النص العام الذي تشكلت في نطاقه هذه التجربة. فإذا كان نجيب محفوظ، على سبيل المثال، يكتب رواياته بالتوازي مع أغاني أم كلثوم، ومسرح الحكيم، فإن الجيل الذي أتى بعده يكتب في نطاق أغاني شيخ إمام ومارسيل خليفة وناس الغيوان.

والشيء نفسه يمكننا أن نلاحظه على مستويات عدة تمس مختلف الفنون والعلوم الإنسانية والسياسية، لقد تغير المناخ العام، وغدا من الضروري تجاوز الرؤيات القديمة، فالقمع مسلط على الرقاب، والنفاق الاجتماعي بلغ مداه، والتجزئة على الصعيد القومي لا تزداد إلا استفحالا.

كل الأحلام واليقينيات سقطت أمام واقع لا يزداد إلا مرارة، وجاءت الرواية العربية بتوظيفها التقنيات الجديدة لتجسد هذه الرؤية لدى كتاب معينين، لأن هناك روائيين آخرين ظلوا يكتبون على النحو القديم، ويبين لنا هذا ما سبق لنا أن وقفنا عنده بصدد إجرائية هذا التحقيب: فالتجارب تتجاور، لكن لكل منها طابعها، وقراءها، وهيمنتها في حقبة أو أخرى. وتتصل هذه التقنيات اتصالا وثيقا بالموضوعات والثيمات المعالجة في هذا الخطاب. إنها تدور بطريقة أو بأخرى في فلك «السياسي»، وقد اتخذ لبوسا متعدد الوجوه والمظاهر والأساليب، يبدأ من التقرير والتسجيل إلى السخرية والتهكم، وعلى مستوى التعبير يذهب من الوصف والتعليق والنقد إلى الشجب والاستنكار، وبكل هذه المواصفات اتخذت الرواية موقعها الرائد على صعيد الإبداع.

تميزت الرواية إذن، بتجديدها المتواتر على مستوى الخطاب، وعلى رغم صعوبات التعامل مع بعض إنجازاتها من لدن بعض القراء الذين ظلوا متأثرين بالخطاطة البسيطة للرواية، فإنها نجحت إلى حد كبير في خلق قارئ جديد يتقاسم مع كتابها الواقع نفسه، والنص الروائي والثقافي العام. وهذا القارئ هو رهان الرواية في مغامرتها المفتوحة على التجديد. فهل تستطيع الرواية المتجددة الحفاظ على الرهان؟ التجديد المتواصل على مستوى الشكل عن طريق انتهاج أساليب جديدة أم سيكون مآلها مآل الشعر، وقد تحول بدوره من القصيدة العمودية إلى قصيدة التفعيلة فقصيدة النثر؟ وإلى جانب ذلك الانخراط الدائم في أتون واقع ساخن؟

٦- على سبيل التركيب

تطورت الرواية العربية من حيث أساليبها وأشكالها، وحققت في تاريخها القصير أشياء مهمة، وهي مرشحة لأن تتطور أكثر إذا تطور الوعي بها، وانتقلت لتصبح إبداعا فنيا يتجاوز الأدب الرفيع إلى الأدب

العام الذي تتعامل معه كل شرائح المجتمع في الحياة اليومية. هذا هو رهان الرواية العربية الأكبر، وتطور هذا الوعي يتصل بتطور تحليل الرواية وقراءتها.

لقد اغتنت التجربة الروائية العربية لأنها تفاعلت تفاعلا إيجابيا مع التراث السردي العربي، تفاعلها مع الرواية الغربية، وهي مضطرة إلى أن تنفتح على تنوع التجارب السردية العالمية، لكي تنجح في تحقيق تراكمات تؤهلها إلى الانتقال إلى الرهان المطلوب. أما إذا اكتفت بما هو متيسر، ولم يتطور النقد المواكب لها، فإنها لا شك ستعرف مصيرا آخر.

إن العالم الذي نعيش فيه حاليا يعرف بسبب ما تحقق على مستوى أدوات التواصل والاتصال والمعلوميات تطورات مذهلة، ومن دون وعي الروائي والناقد معا، بما تتيحه هذه الإمكانات من وسائل لتطوير الأساليب والتقنيات في الكتابة والتعبير، لا يمكن إلا أن يسود التكرار والاجترار، وتسود المحاكاة بدل الإبداع.

* * *

تعقيب على بحث

د. سعيد يقطين

المعقب: د. صبري حافظ (*)

أساليب السرد الروائي العربي

(تعقيب في التفكيك)

(*) أستاذ الأدب العربي الحديث والمقارن بكلية الدراسات الشرقية والأفريقية - جامعة لندن.
- من مواليد مصر، تلقى تعليمه فيها وحصل على الشهادة الجامعية الأولى في علم الاجتماع في القاهرة عام ١٩٦٢.
- حصل على دبلوم الدراسات العليا في النقد والأدب المسرحي من المعهد العالي للفنون المسرحية عام ١٩٧٠، ثم حصل على الدكتوراه من جامعة لندن عام ١٩٧٨.
- شارك في أول مؤتمر للأدب العربي الحديث بجامعة لندن عام ١٩٧٣، وألقى عددا من المحاضرات في جامعة أكسفورد ومركز دراسات الشرق الأوسط.
- عمل في العديد من الجامعات الأوروبية والأمريكية.
- اختير عام ١٩٨٨ليكون عضوا في لجنة الآداب الحديثة بمجلس البحث في الفنون والعلوم الإنسانية في بريطانيا AHRB.
- يعمل الآن في جامعة لندن منذ عام ١٩٨٧، وأصبح رئيسا لقسم الأدب العربي بجامعة لندن منذ عام ٢٠٠٠ حتى الآن.
- له مجموعة كبيرة من الأبحاث والمقالات النقدية باللغتين العربية والإنجليزية.

(١) تقديم

إذا كان بحث الأستاذ سعيد يقطين - كما يسميه - مقال في التركيب، فإن التعقيب الذي أكتبه عليه يمكن وصفه بأنه تعقيب في تفكيك تركيباته، وإماطة اللثام عن غوامضها، ومساءلة مصادراتها المضمرة. ومع أنني أقدر عمل الأستاذ سعيد يقطين البحثي، حيث اخترت إحدى دراساته ضمن مختارات من عيون النقد الأدبي العربي الحديث لترجمتها إلى اللغة الإنجليزية، فإن صراحتي في تفكيك مقاله ذاك والكشف عما يثيره من إشكاليات هي في حقيقة الأمر بنت هذا التقدير وليست العكس. كما أنها نابعة من الرغبة في أن يكون هذا التعقيب نوعا من إكمال ما قام به وملء الفجوات التي تركها بحثه، أكثر منها إثارة للخلاف في ما توصل إليه. وأول ما سيفككه هذا التعقيب هو مجموعة المصادرات المنهجية والتصورية التي تحكم مسار المقال، وتؤثر في طبيعة استقصائه، وتشارك في بلورة نتائجه. ولأن البحث الأدبي العربي لم يعتد بعد على تمحيص الصادرات المضمرة في أي بحث نقدي، فإنه يشتبك عادة مع النتائج دون إدراك واضح لمدى تفشي المصادرات فيها. مما يثير الارتباك ويدعو للتخبط والتخليط، والواقع أن سر التغاضي عن المصادرات أو إغفالها راجع إلى ضعف الخلفية الفلسفية للبحث الأدبي والنقدي عندنا عامة. لأن العماد الفلسفي للبحث الأدبي هو الذي يتطلب منه أن يتعرف على المواقف الفلسفية المضمرة في كل مقولة أدبية أو فكرية كي يتوجه إلى جوهر هذه المقولة تأييدا أو زعزعة. كما أن رغبة هذا البحث، عامة، في استرضاء النزعة التراثية تدفعه عادة إلى ترديد بعض المقولات التراثية، دون الوعي بما تنطوي عليه هذه المقولات من مصادرات فلسفية. أو دون الانتباه إلى أن المضمر الفلسفي في هذه المقولات التراثية يتعارض مع ما يسعى الباحث إلى تقديمه. ومع أن الباحث قد استهل بحثه بمجموعة من المقولات العامة التي تنطلق من أن الرواية نص في العالم مشتبك به، ومشغول به، لأنها «ترتبط ارتباطا وثيقا بنبض الإيقاع الداخلي للحياة العربية في أبسط صورها وأعقد تجلياتها». فإنه سرعان ما ينتقل إلى سؤال الشكل ويكرر في هذا المجال تلك المقولة التراثية الشائعة التي تطرح من الإشكاليات أكثر مما تقدم من إضاءات.

فالمقولة التراثية التي يرددها سعيد يقطين في تقديم مقاله، وفي سياق الحديث عن أشكال أدبية جديدة لا علاقة وثيقة لها بصيغ التعبير التراثية،

هي مقولة الجاحظ الشهيرة بأن المعاني والمضامين مطروحة على الطريق، لكن ما يميز الكاتب هو أسلوب معالجته لهذه المعاني. وهي مقولة يساء استخدامها كثيرا بسبب التغاضي عن المصادرات الفكرية المضمرة فيها، والخلفية الفلسفية التي أنتجتها. فقد أدخل الجاحظ إلى دوائر المعتزلة، وهي أرقى الدوائر الفكرية في عصره - لذكائه وسعة علمه - وهو لا يزال في العشرين من عمره، مما عزز من ثقته بنفسه في مرحلة باكرة من حياته. ناهيك عن تلك الثقة المفرطة التي كان الفكر المعتزلي نفسه يتسم بها بسبب الأساس العقلي الذي يعتمد عليه. لذلك فإن هذه المقولة تنهض فلسفيا على مركزية الذات المفكرة والذات الكاتبة عند أعظم تأثر عربي قديم. ولا تفصل المعنى عن أشكال تجليه فحسب، ولكنها تقدم هذه الأشكال عليه، وتعتبرها السبيل العقلي إليه. لأن الشواهد عند المعتزلة هي الدليل العقلي الصلب على المعاني، وليس العكس. ولذلك فإن أي استشهاد بمقولة الجاحظ لا يدرك ظهارها الفلسفي يقع في مجموعة من المزالق التي تسيء فهم المقولة ذاتها، وتعتبرها مقولة تفصل الشكل عن المعنى، كما أن ظاهر هذه المقولة، الذي يقصده الاستشهاد يغفل، عادة، بحثا مهما من مباحث النقد الأدبي الحديث، وهو مبحث محتوى الشكل فالشكل ليس شكلا عاريا عن المعنى والدلالة، تصب فيه المعاني والمضامين، كما شاع لأمد طويل، ولكنه معنى ومحتوى له دلالاته الفلسفية والفكرية والأدبية، وهي أهم كثيرا مما اعتدنا دعوته بالمعنى أو المضمون. وهو أمر سأعود إليه بعد قليل.

وافتقار البحث الأدبي العربي للظهار الفلسفي الذي يعتمد عليه البحث النقدي الغربي الجاد هو المسؤول عن تفشي ظاهرة سلبية فيه، هي ما أود دعوتها بالدائرة المغلقة التي يدور فيها البحث الأدبي العربي في نوع من «محلك سر» يعيد فيه اللاحقون اكتشاف ما اكتشفه السابقون من جديد، دون البناء على هذه الاكتشافات في نوع من التراكم المعرفي الخلاق. وهذا ما يعمق من أزمة الدراسة الأدبية العربية، ويكرس عجلة القصور الذاتي في حركتها التي لا تتقدم من خلال الوعي بالإنجاز السابق ونقده بغية البناء فوقه على أساس صلب متين. ذلك لأنني ما إن قرأت بحث الأستاذ سعيد يقطين حتى أدركت أنه يتناول موضوعا سبق أن قدمت فيه استقصاء مماثلا قبل أكثر من عشر سنوات، ويصل الى نتائج تشبه - من حيث المظهر على الأقل - تلك التي توصل إليها، دون أن يشير إلى هذا الجهد أو غيره من الجهود السابقة، مثل

جهود محمد برادة المماثلة وخاصة في كتابه (أسئلة الرواية أسئلة النقد) عام ١٩٩٦. فقد سبق لي أن نشرت دراسة نظرية بعنوان «الرواية والواقع: متغيرات الواقع العربي واستجابات الرواية الجمالية» في العدد السادس والعشرين من مجلة «الناقد» في شهر أغسطس عام ١٩٩٠، ألحق نسخة منها بهذا التعقيب، لأن عوامل الفرقة والحواجز المصطنعة التي تقام لأغراض خبيثة بين البلدان العربية بعضها البعض، وعملية تقسيم الثقافة العربية إلى اهتمامات قطرية ضيقة الأفق. هي التي تتطلب من المثقف العربي أن يتواصل مع إبداع رصفائه في بقية البلدان العربية، وأن يعصف - عبر هذا التواصل - بتلك الحواجز المصطنعة والخبيثة. فالحوار بين إنجازات أبناء الثقافة الواحدة هو الخطوة الضرورية للرقي بالخطاب الثقافي، وتعميقه. ولهذا كنت أود لو اطلع الأستاذ سعيد يقطين على هذه الدراسة وعقد حوارا معها يصحح ما وقعت فيه من أخطاء، ويبني فوق ما توصلت إليه من اجتهادات، خاصة وأن ثمة تقاربا شديدا في المنهج والخلاصات.

ذلك لأن دراستي تنطلق من مصادرة أساسية وهي أن ثمة تغيرا انتاب الرواية والواقع معا، وأن جوهر التغير الذي انتاب بنية الرواية العربية وجمالياتها يتعلق بما دعوته بـ«قواعد الإحالة»، وحتى تكشف هذا التغير الثاوي في كل تجليات التغيرات الأسلوبية والبنائية والجمالية، تقيم الدراسة «علاقة تناظر وتواز بين ثلاث مجموعات من المتغيرات، تنقسم كل مجموعة منها إلى قسمين أو مرحلتين منفصلتين. وإن كان بينهما شيء من التداخل. وتعي الدراسة أن بالإمكان تقسيم كل مرحلة من هاتين المرحلتين إلى مراحل جزئية، ولكنها تسعى إلى تلمس الفروق الرئيسية، وإلى تغليب بعض الخصائص العامة التي تبرز عملية التحول بشكل واضح. وأولى هذه المجموعات الثلاث هي مجموعة التغيرات الحضارية، بما في ذلك التغيرات التاريخية والاجتماعية والنفسية والقومية. وثانيها هي مجموعة المتغيرات المنطلقية المتعلقة بموقف الكاتب من تراثه النصي، ووعيه بهويته وهوية النص الذي يبدعه، وبنوعية الحوار الذي يجريه النص الروائي مع هذا التراث، سواء أكان هذا الحوار بالقطيعة أو بالاندماج الكامل فيه. وثالثها مجموعة المتغيرات الفنية المتعلقة بطبيعة الاستراتيجيات النصية، ودلالات الشكل، والوظائف الفنية المختلفة التي يستخدمها الكاتب في نصه الروائي، ومن خلال هذه المجموعات الثلاث المتداخلة والمتفاعلة تكشف الدراسة عن طبيعة هذا التغير الذي انتاب قواعد

إحالة النص الروائي إلى الأطر المرجعية التي ينبثق عنها، ونوعية الحوار الذي يقيمه معها، والذي يشارك في بلورة وعيه بذاته وطبيعة الدور الذي يؤديه في الواقع الذي صدر عنه». كان هذا هو مشروع دراستي عن «الرواية والواقع» التي نشرت قبل أكثر من عشرة أعوام، وهو المشروع نفسه الذي يقدمه لنا سعيد يقطين في ورقته، أو بالأحرى يقدم استقصاءات حول جانب واحد من جوانب مشروع دراستي، وهو المتغيرات في الأسلوب. فلم نعيد اختراع العجلة، كما يقول التعبير الانكليزي الشهي، إذا كانت قد اخترعت من قبل؟ لكن دعنا نرجئ هذا الأمر لما بعد الفراغ من مناقشة بقية أقسام مقال الأستاذ سعيد يقين، وتمحيص بعض مصادراته.

(٢) تحديدات ليست ضرورية

فإذا ما تجاوزنا إشكاليات المقدمة والمصادرات المنهجية، وانتقلنا إلى القسم الثاني «تحديدات ضرورية» نجد أن هذه التحديدات لا تحدد شيئا ذا بال. لأنها تمزج بين المصطلحات الثلاثة التي استخدمتها وهي الأسلوب، التقنية، الخطاب، أو تستخدمها كلها للدلالة على الدال نفسه. لذلك يقول لنا البحث إن «الأسلوب هنا يتصل بتقنية الكتابة بوجه عام. ولما كانت التقنية مفهوما شاملا يتضمن مستويات عدة من ممارسة الكتابة الروائية، فإننا نصله هنا بالخطاب باعتباره يضم مجمل العناصر التي تسهم مجتمعة في تشكيل عالم المادة الحكائية وتقديمها من خلال مختلف مكونات العمل السردي»، فما هو الضروري في هذه التحديدات إذا كان المطلوب هو المزج الكامل بين هذه المصطلحات الثلاثة، والتأكيد على أنها هي الشيء نفسه. أو «أن الحديث عن أساليب الرواية العربية حديث في تقنيات الكتابة كما تحدد من خلال الخطاب بصفته الطريقة العامة التي يتم بها تقديم القصة في الرواية»؟ لأن البحث لم يميز لنا سر تغاضيه عن الجانب الأسلوبي stylistic المعروف في مصطلح الأسلوب، وإبراز جانب التقنية الروائية وحدها فيه. كما لم يكشف لنا عن الفرق بين التقنية technique وبين الخطاب discourse وإنما جعلهما وجهين لعملة واحدة، وهذا أمر فيه شيء من الخلط أو التخليط. والواقع أن قارئ هذه التحديات لا يستطيع الإلمام بغرض الكاتب منها إلا اذا كان واعيا بالأصل الفرنسي لكل مصطلح من هذه المصطلحات الثلاثة لديه. لأن ما يقدمه البحث بالعربية في هذا المجال لا يشفي الغليل. بل يثير البلبلة في فهم هذه

المصطلحات الثلاثة بالعربية، خاصة أن لكل منها تاريخه الاستعمالي والدلالي في اللغة العربية.

وإذا كان التمييز بين هذه المصطلحات الثلاثة لم يشف الغليل، فإن تمييزه في الفقرة الثانية من هذا القسم بين القصة والخطاب جاء أكثر وضوحا. صحيح أن هذا التمييز ليس تمييزه الخاص، وإنما هو تمييز جماعة الشكليين الروس الشهير وإضافتهم الباهرة للنقد السردي الحديث. لأن تمييزهم بين القصة fabula أي الحكاية التي ينطوي عليها أي عمل سردي سواء أكان قصة قصيرة أم رواية في تسلسلها الزمني التقليدي أو التعاقبي chronology، والخطاب أو الأسلوب الذي تتجلى به في النص sjuzhet ويفضل البعض ترجمتها بالحبكة، فإنه أمر يتصرف فيه الكاتب في تقديم أجزاء منها أو تأخيرها، وفي تلخيص بعضها وتجسيد البعض الآخر، وفي القفز على سنوات كاملة، والتريث أمام أيام أو ساعات بعينها، وفي اختيار المنظور الذي تقدم من خلاله مختلف الأحداث، وغير ذلك من التقنيات التي يتسم بها الخطاب السردي. وهو تمييز استقرت عليه الدراسات النقدية الحديثة للسرد، وفصلت فيه وأضافت إليه، وخاصة في أعمال نقاد البنيوية الذين طوروا كشوف الشكليين الروس، وخاصة رولان بارت، وتيزفتيان تردوروف، وجيرار جينيت، واستطاعت أن تؤسس به نقدا سرديا ممتعا يتجلى من خلال تعليل الفوارق بين الاثنين: القصة والخطاب، والتوقف عند دلالات الاختلاف بينهما سواء في الترتيب، أو المنظور، أو الأمد أو الوتيرة وغير ذلك من المصطلحات التي فصلها جيرار جينيت في دراسته الشيقة عن بنية «الخطاب السردي». ويؤسس البحث كثيرا من استقصاءاته على الوعي بهذا الفارق الجوهري بين القصة والخطاب.ويرجع خصوصية الكاتب أو جماليات الكتابة عنده إلى سمات الخطاب. مؤكدا على «تعالق القصة والخطاب في ترابطهما الوثيق. وإذا أردنا التبسيط قلنا بلغة نقاد السبعينات: جدلية الشكل والمضمون، هذه الجدلية يمكن الإمساك بها من خلال تحليل خطاب الرواية».

وهي عودة غير مرغوبة إلى مصطلحي الشكل والمضمون بطريقة تكشف تضارب المصطلحات أو لعله تناسخها - على طريقة تناسخ الأرواح الهندية - بمعنى طرح تسمية جديدة للمفهوم القديم، دون تغيير بنية المفهوم ذاته أو تحوير دلالته. فلا يتسق الحديث عن «القصة» و«الخطاب» من حيث هما مصطلحان مختلفان كلية عن مصطلحي الشكل والمضمون. وينطلقان من تصور

فلسفي مغاير للعمل السردي عنهما، مع الحديث عن جدلية الشكل والمضمون. صحيح أن الدراسة تؤكد جدلية العلاقة بين الشكل والمضمون. وهي مرحلة من أرقى مراحل تطور خطاب الشكل والمضمون، لكن من العسير علينا اعتبارهما مناظرين لمصطلحي الخطاب والقصة، لأن المضمون ليس القصة بأي حال من الأحوال. خاصة أن المصطلحات الباقية في هذا القسم من الدراسة، والتي تتعلق بتاريخانية استقصاءاتها مثل مصطلح التحقيب، تبدو وكأنها مصطلحات تحوطية أكثر منها محاولة جادة لإدخال البعد التاريخي ومتغيرات الواقع الحضارية المختلفة في المعادلة، وهو الأمر الذي فعلته دراستي عن الموضوع نفسه. لأن مقال سعيد يقطين يعترف بأن ملامسته لموضوع المتغيرات الأسلوبية له بعد تاريخي «إن هذه الملامسة لا يمكنها إلا أن تكون محاولة لرصد تطور الأشكال الروائية العربية، وما تحقق في فترات تطورها من تقنيات وأساليب عبر تحقيب يراعي التحولات الكبرى التي حصلت على مستوى الوعي بالكتابة الروائية وترجمته من خلال روايات ملموسة كان لها تأثيرها الكبير على التجربة الروائية العربية برمتها في صيرورتها وسيرورتها». لكن ما ينقصها حقا هو تفصيل هذا البعد التاريخي وطبيعة علاقته بالخطاب، ومدى تأثيره في تغير قواعد الإحالة فيه.

(٣) تطور الوعي بالأشكال السردية

فإذا انتقلنا إلى القسم الثالث من المقال سنجد أنه يستهله برهن تطور الخطاب السردي بتحولات تدور خارجه، وليس بجدلياته الداخلية وحدها، أو تفاعلها مع غيرها من العناصر. حيث يستهله بقوله «تقودنا الفكرة التي ندافع عنها، والتي ننظر بمقتضاها إلى الخطاب بصفته جماع كل العمليات التقنية الثاوية في أي عمل روائي إلى أن تطور الخطاب الروائي العربي رهين تحولات عدة على مستوى المجتمع والفكر والفن، وأن تطورات الشكل الروائي تخضع بدورها إلى مجمل هذه التصورات والتحولات» فلا ندري إزاء هذا التأكيد إذا ما كنا نعود به إلى فكرة الانعكاس القديمة في تجل جديد، على الرغم من أنه في موضع آخر من مقاله يؤكد «أن علاقة الخطاب لا تقوم علي الانعكاس كما كان مبسطا في نقدنا الروائي والأدبي عموما»؟، أم أن ارتهان الخطاب الروائي بتلك التحولات الخارجة عليه هو نوع جديد من الحتمية التاريخية أو الجدلية؟ خاصة أن المقال يردد هذا الارتهان بأكثر من صيغة وعلى أكثر من مستوى

فـ «الأبعاد الجمالية وهي تتحقق في الأعمال الفنية والأدبية ليست معلقة في سماوات الفن العليا، أو متعالية عما يعتمل في المجتمع، إنها شديدة الصلة بتحولات الرؤيات إلى الواقع»، كما يؤكد بصيغة أخرى أن «تطور الأشكال الروائية، وهو يتماس، كي لا نقول يتماهى، مع تطور المجتمع ومجمل ما يعتمل فيه، نتاج تطور الوعي بالشكل الروائي باعتباره تطويرا لموقف محدد من المجتمع»، ولكنه لا يكشف لنا طبيعة الصلة بين الأبعاد الجمالية، وتحولات رؤى الواقع المختلفة من جهة، ولا كيفية التماس، كي لا نقول التماهي، بين تحولات الواقع وتحولات الشكل الروائي. لقد طرحت في دراستي المرفقة مفهوم التناظر بين هذه التحولات، فهي كلها بنت مجموعة متغيرات في الوعي والتاريخ. وهو مفهوم ينهض على أن كل هذه التحولات المختلفة في الواقع والموقف والنص تنطوي على حركية متماثلة، وتنتج عنها في آن، ولكن لكل منها استقلالها عن الأخرى، وتفاعلهما بالتناظر معها. كما أن مفهوم التناظر عندي ينطوي على أن الوعي بالشكل الروائي، هو في حقيقة الأمر تجل من تجليات الوعي الاجتماعي والموقف الأيديولوجي المرتبط به.

صحيح أن مقال سعيد يقطين يؤكد «ليس الشكل الروائي تابعا للمحتوى الروائي أو ظلا له، إنه الخطاب الروائي بكلمة واحدة. وهذا الخطاب الروائى بكلمة واحدة هو الذي تتجلى لنا من خلاله الرواية بدون أي تمفصل أو تمييز بين مكوناتها المتضافرة، التي تدفعنا ضرورة التحليل إلى إجرائها بقصد التوضيح والتحليل». ويؤكد كذلك أن «الشكل محتوى، والمحتوى شكل»، وهي مقولة على درجة كبيرة من الأهمية، وإن كانت في حاجة إلى إثبات من خلال استقصاء موسع لمحتوى الشكل في القسم الأخير من المقال. لكن هذا الاستقصاء لا وجود له في القسم المذكور، لأنه سيرصد لنا الاختلافات التي طرأت على الشكل دون التطرق إلى دلالات هذه التغيرات في الشكل أو محتواها.

(٤) محددات تطور الأشكال الروائية

في هذا القسم من المقال، يتناول المسكوت عنه حتى الآن وهو الواقع، وذلك كما يقول لنا من خلال «التدقيق في شأن عنصرين أساسيين ساهما في تشكيل الصيرورة، كما سنحاول إبرازها، وطبعاها بالملامح العامة التي ستتوقفنا في التحليل. هذان العنصران الأساسيان هما: الواقع من جهة،

والنص من جهة أخرى». ثم يتناولهما كل على حدة لأهميتهما الخاصة لموضوعه. فنجد أن الواقع عنده ليس الواقع الذي نعرفه، باعتباره كل ما يدور خارج النص من وقائع وتصورات وأحداث، وإنما هو أقرب ما يكون إلى الوعي بهذا الواقع، وكأن لا واقع خارج هذا الوعي به، لذلك يؤكد لنا المقال أن «الخطاب الروائي عرف تحولاته من خلال رؤية الروائي للواقع الذي يتحرك فيه. ومن ثم ألقى بظلاله على التجربة، فكانت التنويعات الشكلية شديدة الصلة بأنماط الوعي المواكبة لمختلف التحولات»، لكنه لا يكشف لنا عن كيفية تحول هذه الرؤية المتغيرة للواقع إلى تنويعات شكلية مختلفة للتجربة، لأن الحتمية التي تضمرها هذه المقولة ليست حتمية تبسيطية فحسب، ولكنها لا تتسق مع الواقع الذي تصدر عنه في وقت واحد روايات تنتمي للواقعية التقليدية، وأخرى ذات نزعة تجريبية وحداثية. فالواقع المغربي الذي تصدر عنه روايات عبدالكريم غلاب مثلا هو نفسه الواقع الذي تصدر عنه روايات محمد شكري ومحمد برادة ويوسف فاضل، ومع ذلك، فكل هذه الروايات تختلف عن بعضها أشد الاختلاف، وتنطوي على تنويعات شكلية تنتمي لمراحل مختلفة من مراحل تطور الخطاب الروائي، وتطور الوعي بالواقع برغم تزامن كتابتها، لذلك كان على المقال أن يكون أكثر تركيبا من ذلك، فهو مقال في التركيب، وأن يكشف لنا عن كيفية ارتباط التنويعات الشكلية بأنماط الوعي المواكبة لمختلف التحولات، ولماذا لا ترتبط بها في بعض الأحيان؟ هل الافتقار إلى هذا الارتباط ينطوي على وعي زائف بهذه التحولات أو عاجز عن مواكبتها؟ وما معايير الحكم عنده على نوعية هذا الوعي من حيث سلامته أو زيفه؟

فتحولات الواقع العربي لا تنتج بالضرورة تحولات مماثلة في الخطاب الروائي، وإلا لانتفى التنوع والغنى الشديد في تجليات التعبير عن الواقع نفسه من جيل إلى آخر، ومن بلد إلى آخر، إن هذه التحولات تؤدي إلى تحولات في الخطاب إذا ما نجم عنها تغير في الوعي وفي النظرة إلى الواقع، وهو تغير يتعلق بالدرجة الأولى بقواعد الإحالة التي يحيل بها النص إلى كل ما هو خارجه. صحيح أن المقال ينحو إلى التعميم العريض لا التخصيص، ويقول لنا «إن تاريخ الأشكال السردية التي عرفها الخطاب لا تعرف عنه كيف تحول الواقع العربي، وفي أي اتجاه، وكيف أنتج هذا التحول أشكاله السردية المختلفة. فالواقع عنده كمصطلح ليس واضحا بأي حال من الأحوال. فهو ليس

مشغولا بالواقع في القسم الذي يخصصه له قدر انشغاله بالخطاب، والذي يخصص له قسما تاليا بعنوان النص، بصورة لا نستطيع معها التمييز بين (٤ , ١) و(٤ , ٢) في هذا القسم. صحيح أن القسم الثاني يتناول النص باعتباره نوعا أو جنسا أدبيا لأنه يعرف «النص الروائي كتقليد كتابي خاص له قواعده وإجراءاته وبنياته وتحولاته»، ويعتبر أن هذا النص «الجنس» النوع يتجسد في الرواية الغربية إجمالا، لذلك كان طبيعيا ومنطقيا أن «يعتبر النص الروائي الغربي عنصرا أساسيا، ومقوما مهما بالنسبة للخطاب الروائي العربي، ويعد مرجعيا لأي كاتب روائي، إنه بمثابة اللاشعور الكامن في الكتابة الروائية بشكل عام».

ولي مجموعة من التعقيبات على هذه المقولات، أولها يتعلق بالمصادرة الأساسية المضمرة فيها، وهي تبعية النص الروائي العربي للنص الغربي، وما يتصل بها من مصادرات النشأة والتكوين، وهو أمر سأعود إليه بعد قليل. وثانيها، فإنه يتعلق بسؤال: هل الميراث الروائي وكل محددات الجنس الأدبي في الوعي ميراث منفصل عن الواقع، أم أنه جزء من الواقع الأعرض الذي يتكون من عناصر نصية، اجتماعية، ثقافية، اقتصادية، تاريخية... إلخ، خاصة أنه ينبهنا في القسم التالي (٤ , ٣)، إلى «أن الواقع الذي نتحدث عنه هنا، هو في آن معا، واقع المجتمع العربي وواقع الأحداث الكبرى التي تقع خارج العالم العربي، ويكون لها تأثيرها المباشر على الواقع الاجتماعي الذي ينتمي إليه الروائي»، ويضيف إلى هذا الواقع الأعرض مسألة انفتاح النص الروائي على النص الثقافي العام بفنونه السمعية والبصرية وعلى مختلف المعارف، وهو أمر حميد، لكنه يختم هذا القسم بتلخيص الأمر «هكذا يتخذ هذان العنصران المركزيان باعتبارهما محددين للتجربة الروائية بعدين اثنين: أفقي (تحولات النص الروائي والثقافي)، وعمودي (تحولات الواقع الخاص والعام)، وتتطور تجربة الخطاب الروائي من خلال اتصالها وتقاطعها مع هذين البعدين في تضافرهما وتنافرهما»: والسؤال الذي يطرحه هذا التلخيص هو: لماذا هذا أفقي وذاك عمودي، وليس العكس؟ وما هو مدى تخلل أحدهما الآخر، وكيف يتم هذا التخلل، وتتجلى فعالياته في النص؟ هذا ما كنت أطمع في أن يفصل فيه. لأن الإنجاز أو التميز الفردي والبصيرة المستشرفة للمستقبل في عمل روائي ما غير تلك التي تعيد إنتاج ما بشر به الآخرين وتوسع من أفق إنجازاته أو ترسخها في عمل آخر.

(ه) تجليات أساليب الرواية العربية

هذا القسم هو أطول أقسام المقال، وهو الذي ينطوي على نتائجه وأهم استقصاءاته. وقبل تناول هذه النتائج، أود أن أبدأ بأولى مصادراته، وأكثرها إشكالية من وجهة نظري. وهي تلك التي تتعلق بقضية النشأة والتكوين، فهناك في هذا المجال ثلاثة تصورات أساسية، أولها أن الرواية العربية هي التطور المنطقي للمقامة في العصر الحديث، بدأت بـ «حديث عيسى بن هشام»، للمويلحي «وليالي سطيح»، لحافظ إبراهيم وغيرهما، وهو تصور أخذ في التراجع النسبي في العقود القليلة الماضية، برغم المفارقة الدالة الناجمة عن عودة السرد العربي - في العقود الثلاثة الأخيرة - إلى استلهام أشكال السرد العربي القديم لتجديد دماء الرواية، وتعزيز خصوصيتها. أما التصور الثاني، وهو أوسع هذه التصورات انتشارا وتكرارا فهو القائم على أن الرواية جنس وافد من الغرب استعرناه منه أو قلدناه فيه. بالرغم من أن أحد كبار كتاب الرواية الغربية ذاتها، وهو الروائي الانجليزي الشهير أ. م. فورستر يؤكد في أطروحته المهمة (أركان الرواية Aspects of the Novel) أن القص كله، بمفهومه العصري، بدأ مع شهرزاد، واستخدامها للحكاية لتعليق الزمن، ودرء عوادي الموت وهزيمة سلطانهما الطاغي. وهذا التصور المغلوط حول نشأة الرواية العربية يجد الكثير من الأنصار في الكتابات النقدية الحديثة، بما في ذلك ناقد كبير بقامة الناقد العربي الراحل إدوار سعيد. إذ يقول لنا في كتابه المهم (البدايات: القصد والمنهج Beginnings: Intention and Method) «أن الأدب العربي الحديث ينطوي على الرواية، وهي نتاج هذا القرن العشرين بالتحديد. فليس هناك تراث بزغت عنه هذه الرواية. والواقع أنه في لحظة معينة بدأ الكاتب العربي في الوعي بوجود الرواية الأوروبية، ثم بدأ يكتب أعمالا مثلها» (ص٨١)، صحيح أنه يستدرك بسرعة قائلا «إن الأمر ليس بهذه البساطة»، لكن هذا الاستدراك لم يمنعه من الوقوع في فخ هذا التصور السائد، ولم يتح له أن يقدم تفسيرا للسؤال الجوهري، وهو كيف ينتقل الكاتب من الوعي بوجود صيغ أدبية تنتمي إلى ثقافة معينة ولها شروط إنتاجها المحددة، إلى الرغبة في محاكاتها وإنتاج أعمال مماثلة لها؟ وما الشروط التي يجب توافرها كي يستطيع هذا الكاتب إنتاج هذه الأعمال الجديدة في ثقافته؟ ناهيك عن سؤال التوتر بين مصادرات الشكل الروائي ذاتها، والتي أفرد لها فصلا إضافيا في دراسته (بدايات) وبين كوابح الثقافة العربية وتصوراتها المغايرة.

وها هو سعيد يقطين يؤكد أن «الرواية العربية تشكلت كنوع سردي على إثر الاتصال بالغرب عن طريق الاستعمار الذي أدى إلى خلخلة البنيات الاجتماعية والسياسية والثقافية المتوارثة بإدماج بنيات جديدة موازية إلى جانبها»، أو يقول لنا في تصور مماثل لتصور سعيد في هذا المجال «كانت الرواية الغربية، وخاصة الفرنسية ونسبيا الروسية والإنجليزية في القرن التاسع عشر هي نموذج الرواية العربية في مرحلة تكوينها وتطورها إلى ما بعد الحرب العالمية الثانية. لقد قدمت بعض نماذج هذه الرواية مترجمة أو معربة من خلال نماذج محددة، وكان لها تأثير كبير في الكتاب والقراء معا، ولا تزال إلى الآن للرواية المترجمة حظوتها ومكانتها»، وبدلا من أن يسأل أي من الباحثين عن ما هو سر تأثير الرواية المترجمة على القارئ العربي؟ أو لماذا تأخرت ترجمتها أكثر من قرن في كثير من الأحوال؟ لأن ترجمات الروايات الغربية لم تظهر عندنا إلا في العقود الأخيرة من القرن التاسع عشر والأولى من القرن العشرين. وكيف تخلق المناخ الذي تمكنت معه هذه الرواية من استهواء القارئ إلى هذا الحد؟ حد دفع الكتاب إلى محاكاتها وكتابة أعمال مثلها؟ وما عملية تكوين هذا القارئ الجديد الذي استهوته هذه الرواية، وكتب الكاتب العربي روايته كي يشبع حاجاته؟ وأهم من هذا كله كيف تغيرت حساسية هذا القارئ، وتغير مفهومه للعالم بحيث استطاع قبول مصادرات الشكل الروائي ذاتها، والتعامل مع مواضعات هذا الشكل السردي الجديد؟ وبدلا من أن يقدم أي منهما إجابة شافية على هذه الأسئلة المهمة، فإنهم يتصورون أن هذا الطرح - الذي يثير من الإشكاليات أكثر مما يقدم من أجوبة - كاف في حد ذاته لتبرير نشأة الرواية العربية وتكوينها في الزمن الذي تكونت فيه، وليس قبله أو بعده، فمثل هذا التعليل يدخل الزمن من خلال الاتصال بالغرب، أو الاستعمار في عملية النشأة، ويسقطه من التحليل في الآن نفسه.

لهذا كله، طرحت في كتاب كامل تصورا مغايرا للتصورين السابقين في كتابي The Genesis of Arabic Narrative Discourse: A Study in the Sociology of Literature المنشور بالإنجليزية عام ١٩٩٣، والذي ظهرت ترجمته العربية قبل عامين في المغرب من ترجمة الدكتور أحمد بوحسن بعنوان «تكوين الخطاب السردي العربي: دراسة في سوسيولوجيا الأدب العربي الحديث». وطرح هذا الكتاب مفهوم التكوين في مواجهة مفهوم النقل أو

المحاكاة، لأن هذا المفهوم يولي مسألة شروط البداية عناية كبيرة، ويدرس آليات عملية التحول الثقافي التي استغرقت ما يقرب من قرن كامل قبل بزوغ أجنة الأشكال السردية الحديثة في الأدب العربي، وكيف وفرت هذه العملية الحد الأدنى من شروط هذه البداية. كما يدرس كذلك عملية تكوين جمهور القراء الجديد، وكيفية تغير تصوره لنفسه وللعالم من حوله، وأهم متغيرات هذا التصور هو تصوره للزمان والمكان الجديدين. فمن دون هذه التغيرات - وهي التغيرات التي أدت لظهور الرواية في الغرب ذاته - لم يكن ممكنا أن يظهر أي من الأشكال السردية العربية الحديثة، حتى لو توافرت النية في محاكاتها. بل لم يكن ممكنا أن تتم ترجمة الأعمال الروائية الغربية ذاتها إلى اللغة العربية، لأن عدم حدوث مثل هذا التحول الثقافي والمنطلقي من الناحية الفلسفية مثلا في العصر العباسي، هو الذي حال دون ترجمة أي من أعمال المسرح الإغريقي، برغم ترجمة أرسطو والوعي بفلسفة أفلاطون وغيرهما من فلاسفة اليونان وعلمائها، وإقامة صرح فلسفي كامل من خلال الحوار الندي الخلاق مع إنجازهما، هو صرح الفلسفة الإسلامية والمنطق الرياضي العربي. الذي مكن العرب من اختراع الصفر، وفتح صفحة جديدة في الفكر الرياضي والفلسفي أمام الإنسانية قاطبة.

هذه المصادرة المتعلقة بمسألة النشأة والتكوين ترتبط في المقال بما يدعوه بالسرد المحكم في تقسيمه المكون من مرحلتين وثلاث صيغ سردية هي: السرد المحكم، السرد المتقطع، السرد المرسل. وبرغم اعتراضي على التسمية الأولى، لأن السرد جميعه لا بد أن يكون محكما، وإلا كان انتفاء الإحكام عيبا مشينا، مهما كانت استراتيجيات الكتابة السردية. فهل يعتبر سعيد يقطين مثلا أن رواية جيمس جويس «يوليسيز» أو رواية مارسيل بروست «البحث عن الزمن الضائع» سردا غير محكم، هما كذلك في تعريفه، لكنهما شديدا الإحكام من حيث البنية السردية بأي معيار من المعايير. كل شيء فيهما في محله، على رغم أن الحبكة في أي منهما ليست حبكة تقليدية، لكن تمييزه هذا بين أنواع السرود المختلفة يقوم على «الموقف من القصة وطريقة الاشتغال بها»، وهذا ما يجعل الصيغ السردية الثلاثة تنقسم إلى حقبتين كبيرتين فقط «في الأولى نجد القصة تحظى بالمكانة الأولى، بينما في المرحلتين الأخيرتين تأخذ القصة أبعادا مختلفة»، ولا أظن أن من يعرف بدقة حقيقة الفرق بين القصة والخطاب السردي كما ميزته دراسات الشكليين الروس ثم الدراسات البنيوية

يوافق على مثل هذا التقسيم، لأنه ينطوي على قدر كبير من الغموض. فالقصة، بمعنى Fabula دائما هي مدار العمل السردي سواء كان رواية أو قصة قصيرة، ولا بد أن تكون ثمة قصة شيقة في أي عمل سردي حتى يستحوذ على اهتمام القارئ إمتاعا وتفكيرا. لكن ما يقصده المقال هنا هو أن ترتيب القصة في تسلسلها الزمني التعاقبي في الحقبة الأولى كان شديد القرب من ترتيبها في الحبكة أو الخطاب sjuzhet بينما اختلف هذا الترتيب بشكل واضح في المرحلتين التاليتين، وهما كما سنكتشف مرحلة واحدة ذات تجليين سرديين مختلفين.

فقد تميز الخطاب الروائي العربي في المرحلة الأولى التي طالت نسبيا - دون أن يعلل لنا المقال سر طولها وسببه - «بالاشتغال على القصة المحكمة البناء، ولهذا السبب نتحدث هنا عن السرد المحكم. فهو محكم من حيث معمار القصة الذي يتبنى ما نسميه بعمود السرد والذي يبنى على الخطية حيث هناك أبدا بداية للحدث يعرف تطوره إلى الحبكة فالعقدة ثم الحل» أو بمعنى آخر «تظل العلاقة بين زمان الخطاب والقصة متوازية». ويربط المقال بين هذا التسلسل الزمني وبين الصوت السردي من ناحية، وتحكم الروائي في عالمه أي أن تكون له سلطة مطلقة عليه، وغياب ما يسميه بالعرض بين الشخصيات (وهو مصطلح غامض لم أتمكن من فهم دلالته ص ١٢) من ناحية أخرى. كما يربط بينه وبين تراجع الحوار بين الشخصيات، وهو أمر يحتاج إلى إثبات، ويمكن الاعتراض عليه بسهولة، فما أكثر الحوار في ثلاثية نجيب محفوظ الشهيرة، أو في «الأرض» لعبدالرحمن الشرقاوي، أو في «المعلم علي» لعبدالكريم غلاب، وغيرها كثير من أعمال كل من ذكرهم من كتاب هذا الأسلوب من روايات السرد المحكم.

أما المرحلة الثانية مرحلة السرد المتقطع، السرد المرسل والتي تبدأ منذ الستينيات في مصر ثم امتد أثرها إلى أقطار عربية أخرى في السبعينيات. وهي مرحلة كان فيها الموقف من «القصة محكمة البناء، موقفا من الراوي والزمن وصيغ الخطاب وكل تقنيات تقديم القصة من جهة، وكل من الدلالات التي كانت تحملها أو يسعى السرد المحكم إلى تمثيلها من جهة أخرى ... عملت التجربة الجديدة على تكسير عمودية السرد ... وتقديم القصة بشكل مختلف تماما: السرد المتقطع أو رفضت القصة تماما: السرد المتصل». والواقع أن السرد المتقطع في هذا القسم من المقال قد اختلط بالسرد المرسل دون أن

نتمكن من معرفة الفروق الدقيقة بين القسمين، حيث أصبحت القصة فيهما معا «شبه قصة»، أو هي لاقصة في الثاني، وتحطم «عمود السرد» كما يقول لنا. لكن حقيقة الأمر هي أنه لا يمكن أن يتحقق أي تلقٍّ للعمل الروائي دون أن تكون هناك قصة يمكن الإمساك بخيوطها، مهما سماها النقد لاقصة، سواء كانت هذه الخيوط خطية أو متشعبة ومتداخلة. كل ما في الأمر أن هناك دورا مغايرا للقارئ بفاعلية جديدة للتلقي في هذا السرد الجديد تتطلب منه جهدا أكبر من ذلك الذي يتطلبه السرد التقليدي القديم. كما أن ثمة تصورا آخر في هذا المجال يحتاج إلى مزيد من التمحيص، وهو انتفاء سلطة المؤلف من السرد المتقطع أو المرسل. حيث يقول لنا المقال: «ينمو الخطاب الروائي بدون سلطة محددة أو توجيه ملموس من قبل صوت سردي ما. لذلك لا يفلح القارئ العادي في الإمساك بتلابيب القصة أو الحكي». والواقع أن اختلاف تجليات سلطة الكاتب في النص لا يعني انتفاءها، وصعوبة التلقي لا تعني انعدامه.

وإذا ما عدنا بعد ذلك كله إلى مسألة محتوى الشكل التي طرحتها قبل قليل، فسنجد أن عدم الوعي بها هو السر في قصور الكثير من تنظيرات هذا المقال حول البنية الروائية، لأن أي حديث عن بنية روائية محكمة وبنية أخرى حديثة تتسم بالتقطع والاسترسال لا يعي مصادرات هذه البنية الفلسفية المضمرة، وضرورة توفر هذه المصادرات في الواقع قبل تجليها في الأعمال الروائية ذاتها، لا يقدم أي تعليل مقنع للنقلة من بنية روائية إلى أخرى من ناحية، كما لا يكشف عن حقيقة محتوى الشكل في أي من هذه البنى السردية المختلفة من ناحية أخرى. وإذا ما تناولنا هنا مثالا واحدا، وهو ما مصادرات البنية التقليدية المحكمة في السرد الروائي، وما محتوى هذا الشكل التقليدي؟ هذا ما يغيب كثيرا عند البحث في طبيعة الأساليب السردية. فالشكل السردي المحكم ببنيته المنطلقية وأحداثه المتسلسلة ينطوي على منطلق فكري وفلسفي، وعلى رؤية للعالم تنطلق من الفكر الفلسفي العقلاني، فكر الاستنارة الذي يعتقد بمركزية الإنسان وقدرته على الإحاطة بالعالم، وفهمه وتفسيره، بل القدرة على تغييره والتحكم فيه. ولا يمكن كتابة رواية أصلا دون توافر هذه الشروط التي تتيح للذات المركزية أن تلعب دور المؤلف الحر الذي يملك «سلطة» خلق عالم كامل مغاير للعالم الواقعي، لأنه عالم متخيل يتخلق على الورق من الكلمات وليس عالما واقعيا، مهما كان مماثلا له أو متماهيا مع الكثير من ملامحه، ومركزية الإنسان، وهي من مصادرات أي مشروع تحديثي،

شرط أساسي لأي عمل سردي ينطلق من مقولة مشروع الحداثة الإنساني كله، والذي ينهض على هذه المركزية. وعلى «أن يكون باستطاعة الإنسان أن يكون ما يريد» وهو مبدأ مستقى من فعل الخلق نفسه حينما نفخ الله من روحه في آدم بفعل «كن» فتحققت مع كينونة الإنسان قدرته على أن يكون ذاته، ولما لم يحدد له الله مكانا محددا في الوجود، فإنه يستطيع حرفيا «أن يكون ما يريد» وحيثما يريد كذلك حسب فكر الاستنارة العقلي.

والواقع أن هذه النزعة التي تنهض على مركزية الإنسان ومحورية إرادته الحرة المستقلة تنهض كذلك على منطق عقلي خالص. فمركزية الإنسان وتحرير إرادته من كل القيود والميتافيزيقية هي القاسم المشترك الأعظم لكل محاولات الفكر الغربي واستقصاءاته في القرون الأربعة أو الخمسة الماضية. فقد سعى هذا الفكر بمختلف اجتهاداته لتحقيق هذه المركزية وتأمينها والتغلب على ما يعترض الإنسان من عقبات في سبيل «أن يكون ما يريد». وقد بلغت مسيرة هذا المشروع الفكري ذروة تبلورها في مرحلة الثورة الفرنسية قبل أكثر من قرنين من الزمان وفي وثائق مفكري الاستنارة الفرنسية فيما يعرف بعصر سمت النزعة الإنسانية. وإذا ما تأملنا طبيعة هذه النزعة الإنسانية في تاريخنا العربي الحديث فستجد أنها هي التي رادت مشروع التحديث المصري منذ محمد علي وحتى جمال عبدالناصر، على الرغم من الطبيعة الاستبدادية لنظم الحكم التي تبنته أو شرعت في القيام به. وعلى الرغم من اقتصار الإرادة على حفنة صغيرة من البشر تحقق كينونتها على حساب الآخرين. فقد كان لكل من أصحاب هذا المشروع التحديثي ما أراد، حتى ولو لم يشرك معه أبناء وطنه في صياغة هذه الإرادة وإن قسر الكثيرين منهم على تحقيقها. وكانت هذه النزعة الإنسانية وأسسها الفلسفية العميقة هي التي دعت رفاعة رافع الطهطاوي إلى استقطاب فكر النهضة الغربي داخل إطار من التأويل العقلي للإسلام، ورؤية تعاليمه باعتبارها تعاليم إنسانية ما أن يتبناها غير المسلم حتى يحقق عبرها تقدمه. وهي أيضا التي دعت الشيخ محمد عبده إلى قول مقولته المأثورة «لقد رأيت في أوروبا الإسلام ولكني لم أجد المسلمين، وعندما عدت إلى مصر وجدت مسلمين ولكني لم أجد إسلاما».

وإذا ما انتقلنا الآن إلى الأدب فإننا سنجد أن هذه النزعة الإنسانية كانت منطلق الرواية العربية منذ بداياتها الباكرة. فسر تعاطفنا مع «زينب» محمد حسين هيكل هو عجزها عن «تحقيق ما أرادته لنفسها». وهذا نفسه هو سر

تعاطفنا مع «حميدة» بطلة «زقاق المدق» لنجيب محفوظ التي لم يكن لها هم إلا أن تكون ما تريد، والتي تآمرت عليها الظروف من حولها للحيلولة دون أن تحقق هذه الكينونة، وانتهت بها إلى هذه النهاية المأساوية. بل إن معظم روايات جيل نجيب محفوظ والجيل التالي له ليست إلا محاولات متعددة لترسيخ هذا الأساس الفكري بين القراء. وقد بلغ هذا التأسيس ذروته في «ثلاثية» نجيب محفوظ العظيمة لأن سر اهتمامنا ببطلها كمال عبدالجواد وتوحدنا معه هو قدرته على أن يعمل العقل ليكون «ما أراده لنفسه» على الرغم من تسلط النزعة الأبوية ورفضها لإرادته. بل إن أخذ هذه المصادرات الإنسانية بعين الاعتبار هي التي تمكننا من تأويل الثلاثية تأويلا صحيحا باعتبارها رواية انهيار التسلط الأبوي وميلاد الابن المستقبل، والتفكير العقلي الحر، والأحفاد ذوي النزعات المختلفة والاجتهادات المتضاربة. ومن هنا فإن افتراضات هذه النزعة الإنسانية هي التي رادت الرواية العربية منذ بداياتها وحتى الستينيات، وهي التي انطلقت منها الأجيال المتعاقبة من الروائيين منذ جيل الرواد وحتى جيل الستينيات، فإذا أخذنا مثلا بطل رواية «الحب في المنفى» لبهاء طاهر، سنجد أن سر تعاطفنا معه هو اشتباكه مع مجموعة من الكوابح التي أفشلت مشروعه العقلي في أن يكون ما يريد، وأن يحقق لمجتمعه ما يصبو إليه من عدل وحرية.

والواقع أن الشكل الروائي المحكم يتطلب كذلك مركزية الإنسان وأولية المعرفة العقلية وينطوي عليهما، حتى لو كان يقدم لنا - كما هي الحال في رواية بهاء طاهر - إنسانا فاقدا لمركزه ودوره كبطل «الحب في المنفى». لأن هذه المركزية وإن لم تتجل في البطل، فإنها تتجلى في المؤلف المسيطر على كل كبيرة وصغيرة في حياة هذا البطل، يدير أحداث النص الروائي وفق منطق عقلي صارم، لا يمكن بدونه أن يتطور البناء السردي المحكم. وهذا المؤلف العالم بكل شيء، الحاضر وراء كل كلمة، مهما تخفى هذا الحضور، القادر على حشد مجموعة من الحبكات الثانوية التي تعزز الحبكة الرئيسية، وتكرس إحكام البناء هو مؤلف يؤمن بالعقل، وبقدرته على منطقة الأشياء، وحشد المبررات التي تقود إلى النتائج المبتغاة. وهو مؤلف لا ينفصل يقينه بقدرته عن يقين وطنه في الحصول على حريته واستقلاله، كما كانت الحال على مد تطور الرواية العربية ببنيتها التقليدية المحكمة من مصر وحتى المغرب، ولذلك فإن هذه النزعة الإنسانية بإنسانها المركزي لا تنفصل عن النزعة الوطنية بمنطقها

البسيط المطالب بالحرية والاستقلال، والمؤمن بوجود نوع من اليقين الاجتماعي والوعي الجمعي والوحدة الوطنية التي تحقق هذا اليقين. وهو إنسان شديد الثقة بمشروعه الوطني قدر ثقة المؤلف بمشروعه الروائي طوال مسيرة الرواية العربية من «زينب» وحتى «الحب في المنفى»، لذلك فإن الشكل الروائي نفسه في اعتماده على هذه البنية المحكمة، وتسلسل الأحداث المنطقي، ينطوي على كل هذه المصادرات الفكرية والفلسفية والاجتماعية، وليس مجرد شكل عار عن الدلالة. وهي مصادرات تتضافر مع كل مكونات العالم الروائي في بلورة رؤية عقلية وروائية معا، لا تنصب في هذا الشكل، ولكنها هي نسيج محتواه الفكري والفلسفي. وهذا هو ما عنيته بالحديث عن محتوى الشكل، وليس موضوع الرواية والذي يتفاوت من رواية إلى أخرى، ولكن يظل محتوى الشكل مسيطرا وفاعلا مهما اختلف الموضوع أو تنوع النسيج، لأنه الرؤية الفلسفية والأيديولوجية المضمرة في هذا الشكل والفاعلة فيه.

* * *

مناقشة بحث «أساليب السرد الروائي العربي» (*)

- **د. لطيف زيتوني (باحث وأستاذ جامعي - لبنان):** لعل أهم ما يخرج به القارئ من بحث سعيد يقطين هو أن الباحث يقول كل شيء دفعة واحدة، مما يعطينا الإحساس ونحن نتابع القراءة بأننا نراوح مكاننا، كذلك نشعر بأن الباحث يقول كلاما كثيرا يرتد في النتيجة إلى بعض البدهيات والمسلمات الشائعة في علم السرد، كذلك يشعر القارئ بأن أكثر هذا البحث لا يتناول الرواية العربية بالتخصيص بل ينطبق كذلك على الرواية الفرنسية وربما سواها من الروايات، ولعل أهم ما جعل هذا النص يعطي هذا الانطباع هو اجتزاء الخطاب خارج الدائرة التي ينتمي إليها، في الصفحة ٧ مثلا يتابع سعيد يقطين الكلام عن العلاقة بين النص والواقع في تحولاتهما، ثم يبحث تطور الخطاب من خلال اتصاله وتقاطعه مع هذا التحول، مع أن علم السرد قد تناول هذه المسألة منذ زمن طويل وبين أن التحولات هي في الواقع ثلاثية، فالنص والواقع والخطاب عناصر ثلاثة تدور وتتحول معا بحيث تؤدي حركة كل عنصر إذا تحرك العنصران الآخران، ومصدر هذه الفكرة قديم يعرفه سعيد يقطين جيدا، وهو كتاب لجيرار جنيت صادر في عام ١٩٧٢، وهو في مقدمة الكتاب يفرق بين ثلاثة وجوه في الحكاية أو أصل القصة: لحكاية باعتبارها مادة القصة أي هي الواقع هنا، والحكاية باعتبارها نصا والحكاية باعتبارها خطابا، وهذه الوجوه لأمر واحد لا يمكن فصل الواحد منها عن الآخر، فاكتفاء دكتور سعيد يقطين بتلازم العلاقة بين النص والواقع وحدهما واعتبار الخطاب مجرد متأثر هو ما خلق هذا التشويش، الذي جعل التحليل يبدو كأنه لا يبعد عن جدلية الشكل والمعنى الذي ذكره وربطه بنقد الستينيات، وفرض أنه تجاوزه، وأخشى ألا يكون قد فعل ذلك.

- **د.جهاد نعيسة (باحث وأستاذ جامعي - سوريا):** أظن أن هذه الورقة بينت أن د. سعيد يقطين قد ربط ما بين النص الروائي ومرجعيات عديدة، ليس الواقع فقط إنما ما سماه النص الأكبر وهو حصيلة ما وصلت إليه البنية الروائية عبر ما سماه النماذج المؤسسة أو الرائدة في تشكيل النص الروائي، والقول إن هناك فعلا شكلا مؤسسا للبنية الروائية، لا يأتي بقرار إنما يأتي بنصوص رائدة، ومؤسسة ذات حضور خاص، مجموعها يشكل جملة قواعد

(*) أدار الجلسة فاطمة العلي (روائية - الكويت).

هي ما سماه بالنص الأكبر، وهذا يحيل إلى أن حوارية النص ليست مع الواقع أو المرجعية الواقعية مباشرة إنما مع نصوص اخرى منها حضور النص الغربي في هذا الحوار وقد فصل فيه كثيرا، كما أعتقد، تعقيب د. صبري حافظ.

الرد على المداخلات

- **ردود د. صبري حافظ:** أنا أعتقد أن السؤال ليس موجها إلي إنما هي محاولة لتصور أن هناك في بحث الأستاذ سعيد يقطين وعيا بجدلية التفاعل بين الخطاب الروائي ومستويات أخرى مختلفة من الخطابات أو من تجليات الواقع، وأتصور أن هذا ليس حاضرا بدرجة كافية في بحث أ. سعيد يقطين، بمعنى الاكتفاء بتصنيف هذين النوعين السرديين أو ثلاثة اندمجوا في النهاية إلى نوعين مختلفين من دون تفسير، أولا لماذا يمكن أن تتجايل هذه الأنواع في وقت واحد؟ لقد ضربت المثل الخاص بأن الواقع المغربي في العشرين عاما الماضية ينتج روايات تقليدية تنتمي إلى القسم الأول الذي هو باب النص المحكم وهي مبالغة في تقليديتها، وينتج روايات تنتمي إلى ما سماه النص المرسل أو النص المتقطع مثل محمد شكري أو محمد برادة من دون أن يبين لنا ما العوامل المختلفة التي تؤدي إلى ظهور نوعين مختلفين مما أسميه أنا الاستراتيجيات النصية أكثر مما هما نوعان مختلفان فكريا من العلاقة بين النص وقواعد الإحالة التي ينطوي عليها إلى الواقع الخارجي. أنا في تصوري، وهنا الاختلاف الكبير، أنه من الناحية الفكرية والفلسفية على الرغم من وجود اختلاف كبير بين تجليات الخطاب السردي التقليدي في أكثر أعمال نجيب محفوظ مثل «الثلاثية» وتجليات الخطاب السردي في أكثر أعماله التجريبية مثال «أصداء السيرة الذاتية» أو في أعمال الستينيات أو من بعدهم من كتاب السبعينيات، هذا اختلاف في تجليات الكتابة، واستراتيجياتها السردية لا تعني أن هناك نقلة فكرية أو فلسفية أدت إلى اختلاف قواعد الإحالة بها، لقد حدث نوع من التغير في هذه القواعد بمعنى أنه بدلا من قواعد الإحالة الواقعية التي كان فيها «زقاق المدق» في النص يماثل تماما «زقاق المدق» الذي نعرفه في حي الجمالية اختلفت هذه القواعد وأخذت شكلا استعاريا إلى حد كبير في نصوص جيل الستينيات، ولكن ظل المنطلق الفكري والفلسفي هو هذا المنطلق المعرفي العقلاني الذي يتصور أن العالم يمكن معرفته وبالتالي يمكن التحكم فيه إلى حد كبير ويمكن تغييره، ظلت الارادة أو الذات المركزية التي تريد أن تحقق مشروعها أو نفسها

هي الدافع الأساسي للنص، ولم يتغير هذا إلى النقلة من الشاغر المعرفي إلى ما سميته بالشاغر الكياني من الإبستمولوجي إلى الأنطولوجي إلا مع نصوص الجيل الجديد جدا، الذين بدأوا الكتابة في التسعينيات والذين بدأت كتاباتهم في الانطلاق من الشك في إمكان معرفة العالم وإمكان تحقيق الذات، والشك في أن تكون البنية العقلية الخطية أو الأفق المفتوح ممكنا أو محتملا وهذه التغيرات لم تتحقق إلا في ما بعد، وبالتالي فكريا ومنطقيا وفلسفيا أتصور أن هذه التقسيمات الثلاثة التي قدمها لنا تنطلق من المنطلق الفكري والفلسفي نفسه، وأن الاختلاف هو في تجليات التعبير الأدبي وفي بعض التغير في علاقة النص أو قواعد إحالة النص إلى ما هو خارجه، ولكن البنية الفكرية والفلسفية والمنظومة المعرفية التي ينطلق منها النص توشك أن تكون مستمرة ومتواصلة وغير متقطعة أي لم تحدث معها أي قطيعة معرفية من أي نوع، هذا تصور مغاير كليا للتصور الذي تنطوي عليه الورقة وبالتالي هناك مشكلة كبيرة هي ما دلالة هذا التغير الأسلوبي، هذا ما لم تكشف لنا الورقة عنه على الرغم من محاولة الأستاذ جهاد نعيسة الآن إضاءة بعض جوانبه، لكن تظل المسألة غامضة وغير قادرة على إضاءة طبيعة هذه التغيرات.

- ردود د. تركي المغيض (أستاذ جامعي - الأردن) (*):

من قراءتي للبحث أتفق مع د. صبري حافظ خصوصا في بعض القضايا وفي ما يتعلق بتحديد المصطلحات: التقنية والأسلوب والخطاب، في البداية لأول وهلة عندما يقرأ المرء هذه التصنيفات يظن فعلا أنه سيتحدث عن أشكال وأنواع مختلفة، ولكنه في المحصلة النهائية يدمج بعضها مع بعض ويتحدث عنها كأنها عنصر واحد، لكن هناك قضية من خلال فهمي لما قرأت، وقد قرأت هذا البحث بعمق حيث إنه قسم المراحل الثلاث إلى السرد المحكم والسرد المتقطع والسرد المرسل ودمج السرد المتقطع والمرسل في مرحلة والسرد المحكم وضعه في مرحلة أخرى، وهو يقصد القصة أو أن معمار القصة هو المحكم في السرد وأن السرد المحكم يدور حول قصة محورية بينما السرد المتقطع والمتصل يقوم على محكيات متعددة وأنواع شتى وليست قصة محورية، فالسرد المحكم به قصة محورية بينما السرد المتقطع والمرسل محكيات كثيرة.

(*) ألقى د. تركي المغيض ورقة البحث نيابة عن د. سعيد يقطين وتولى بالتالي التوضيح ردا على المداخلات نيابة عنه.

النقطة الأخرى التي أود أن أوضحها هي أنه عندما تحدث عن قضية الواقع والنص والخطاب ومقولة جيرار جنيت أيضا نجد أيضا المصطلحات نفسها. تحدث د. سعيد يقطين عن الواقع وقسمه إلى واقعين: خاص وعام، وكذلك النص: هناك نص عام ونص خاص، فالنص العام يشمل النص الثقافي، والنص الثقافي هو الذي يتحدث عنه ليشمل مجمل النصوص التي يتفاعل معها النص الروائي ليشمل الفنون السمعية والبصرية علاوة على مختلف المعارف التي تتطور في الحقبة مثل الإنسانيات والبيولوجيا، وبالتالي فإن النص الثقافي هو نص واسع يتحدث عن أشياء لها علاقة بالتحولات وبالواقع الذي هو خارج الواقع الغربي، وأرجو أن أكون قد وفقت في عرض هذا البحث.

* * *

د. صبري حافظ

متغيرات الواقع العربي
واستجابات الرواية الجمالية

لا شك في أننا نعرف جميعا أننا نعيش في عالم سريع التغير، وأن هذا التغير يأخذ شكل العاصفة عندما يتناول الحديث واقعنا العربي، ولا يمكن أن نتصور الكاتب العربي في معزل عن هذه التغيرات، لأن الكاتب الحقيقي هو «ترموتر» قياسها، ومن هنا سنحاول في هذه الدراسة أن نتعرف إلى طبيعة التغيرات التي انتابت علاقة الرواية بالواقع الحضاري الذي تصدر عنه، أو بالأحرى بشكل مكونات الإطار المرجعي، وتسعى إلى الفاعلية فيه. وتعمد هذه الدراسة إلى الكشف عن هذه التغيرات من خلال الوعي المستمر بعملية التفاعل بين كل الاستراتيجيات النصية التي يستخدمها الكاتب، ومختلف مكونات الإطار المرجعي الذي يتعامل معه، بما في ذلك مكوناته النصية والاجتماعية. ذلك لأنها تنطلق من التسليم بوجود علاقة ما بين النص والواقع لأنها توقن باستحالة كتابة نص لا دلالة له، وبالتالي لا صلة له بالواقع الحضاري الذي ينبثق منه. ليس فقط لأن اللغة كائن اجتماعي بالدرجة الأولى، ولا لأن عمليات تخليق الدلالة تنطوي على استخدام مجموعة متداخلة من العناصر الفردية والاجتماعية، وتكشف عن مدى تراكب الآفاق المتعددة التي يمكن تأويل النص الأدبي في إطار حركتها الفاعلة. ولكن أيضا لأن النص الأدبي عمل مطروح أساسا في ساحة عملية التوصيل، أي أنه خطاب، مهما كانت درجة انغلاقه على ذاته، وتعقيد شفراته، يسعى إلى الوصول إلى القارئ، وإلى إحداث استجابة ما لديه.

وحتى نتعرف على طبيعة التغيرات التي انتابت العلاقة بين النص الروائي العربي والواقع الذي يصدر عنه، تلجأ هذه الدراسة إلى خلق علاقة تناظر وتواز بين ثلاث مجموعات من المتغيرات، تنقسم كل مجموعة منها إلى قسمين، أو بالأحرى مرحلتين منفصلتين وإن كان بينهما شيء من التداخل. وتعي الدراسة أن في الإمكان تقسيم كل مرحلة من هاتين المرحلتين إلى مراحل جزئية، ولكنها تسعى إلى تلمس الفروق الرئيسة، وإلى تغليب بعض الخصائص العامة التي تبرز عملية التحول بشكل واضح. وأولى هذه المجموعات الثلاث هي مجموعة التغيرات الحضارية بما في ذلك التغيرات التاريخية والاجتماعية والنفسية والقومية، وثانيها هي مجموعة المتغيرات المتعلقة بموقف الكاتب من تراثه النصي، ووعيه بهويته وهوية النص الذي يبدعه، وبنوعية الحوار الذي يجريه النص الروائي مع هذا التراث، سواء أكان هذا الحوار بالقطيعة أم بالاندماج الكامل فيه، وثالثها مجموعة المتغيرات الفنية المتعلقة بطبيعة

الاستراتيجيات النصية، ودلالات الشكل، والوظائف الفنية المختلفة التي يستخدمها الكاتب في نصه الروائي. ومن خلال هذه المجموعات الثلاث المتداخلة والمتفاعلة، تكشف الدراسة عن طبيعة هذا التغير الذي انتاب قواعد إحالة النص الروائي إلى الأطر المرجعية التي ينبثق منها، ونوعية الحوار الذي يقيمه معها، والذي يشارك في بلورة وعيه بذاته وبطبيعة الدور الذي يؤديه في الواقع الاجتماعي الذي صدر عنه.

ولنبدأ بالتعرف على التغيرات التي انتابت هذا الواقع العربي، على الصعيد المعرفي الذي ينطوي على البعدين التاريخي والأيديولوجي على السواء. ورصد ملامح الواقع العربي الذي أنجب ما ندعوه بقواعد الإحالة التقليدية للواقع. ونلاحظ في هذا المجال أن الواقع الذي ساد تاريخيا منذ بدايات عصر النهضة وحركة الإحياء، وحتى نكبة ضياع فلسطين التي جاءت في أعقاب الحرب العالمية الثانية، اتسم بما يمكن دعوته بالرؤية الريفية أو التقليدية للعالم. وهي الرؤية المنبثقة من درجة عالية من التجانس الثقافي الذي يمكن القول معه بنوع من المجتمع المستقر والمتكامل من حيث الوظيفة السوسيولوجية: مجتمع يحكمه نسق اجتماعي واحد، وينهض على آليات الاعتماد الفردي المتبادل بين أفراده وجماعاته وشرائحه الاجتماعية المختلفة، وهو اعتماد لا يخلو من توتر، ولكن توتراته لا تبلغ درجة الصراع، وغالبا ما تنفث لمصلحة استمرارية الرؤية الريفية ذات الطبيعة الرعوية والسلطة الأبوية، بالمعنى الرمزي والحرفي معا. ذلك لأن قوى الوحدة في مثل هذا المجتمع أفعل من عوامل الفرقة والتفتيت، ولأن الفضاء الاجتماعي فيه قادر على أن يكون فضاء شاملا شبه موحد، أو موحد يسع مختلف الأفراد والقوى الاجتماعية، ويحقق عملية التفاعل الخلاق بينها. ولهذا كان ثمة إحساس قوي في مثل هذا المجتمع ذي الطبيعة الأبوية بالانتماء إلى هذا الواقع بين أفراده، إذ يعرف كل منهم بالضبط مكانه في هذا الفضاء الاجتماعي الأليف الذي تسوده روح التعاون وقيم الإخاء التي لم تتكشف بعد عن خوائها، أو عن إخفائها آليات الاستغلال البشعة وراء مقولاتها البراقة. وقد رافق هذا على الصعيد الجغرافي ما يمكن تسميته بالفضاء المفتوح، الذي تتيحه الطبيعة الريفية أو الرعوية الصحراوية الممتدة إلى ما لانهاية. ويتسق هذا الامتداد السرمدي مع استاتيكية النظام الاجتماعي الذي تصعب فيه فرص الحراك الاجتماعي التي تتيح للأفراد الانتقال بين الطبقات، أو الشرائح الاجتماعية المختلفة.

فكل فرد فيه يولد وقد تيقن أن عليه أن يواصل مهنة أبيه، وأن يحتل مكانة اجتماعية مشابهة لتلك التي تمتع بها. وقد أدت هذه المعرفة اليقينية إلى درجة عالية من الاستقرار والتماسك الاجتماعي، وإلى سيطرة ما يمكن تسميته بالوعي الجمعي على الوعي الفردي.

أما المرحلة الثانية، التي تمتد منذ الحرب العالمية الثانية حتى اليوم، فإنها تتسم بما يمكن دعوته بالرؤية الحضرية أو الحديثة للعالم، وهي نابعة من تعدد المناخات الثقافية والغياب النسبي للتجانس الثقافي الناجم عن تفتت الواقع الاجتماعي، وتجزئته، وتعددية أنساقه التي غاب عنها تكامل المجتمع التقليدي النسبي، وبلورت كل شريحة منه استقلاليتها الخاصة، وانتهت من ساحته إلى غير رجعة آليات الاعتماد الفردي المتبادل، لتحل مكانها آليات الاعتماد المؤسسي أو الاجتماعي المتبادل. فلم يعد ممكنا الحديث عن نسق اجتماعي واحد، ولا عن سلم موحد للقيم والمكانات الاجتماعية، كما كانت الحال في المجتمع التقليدي القديم. بل أصبح الأمر متعلقا بمجموعة معزولة من المجتمعات الصغيرة المتجانسة نسبيا في ما بينها لكن الواعية في الوقت نفسه بحدة الخلافات بينها وبين غيرها من المجتمعات الصغيرة التي تشارك معها في تكوين المجتمع الأكبر: المجتمع الأم، وصورة المجتمع الأم ليست مجرد صورة بلاغية، ولكنها ذات صلة ما بظهور هذا المجتمع الجديد الذي غابت عنه قبضة الأب وسلطته الموحدة. واستبدل بها تلك الأم الحضرية الجديدة: المدينة التي تعي اختلاف أبنائها، وتسعى إلى إرضائهم جميعا، ولا تنجح في الوقت نفسه إلا في استثارة غضبهم معا. ومن هنا يحاول الأبناء تأسيس استقلالهم الخاص في صدام مستمر بعضهم مع بعض، فالأم الخارجة من رحم المجتمع الأبوي لا توفر مجتمعا أموميا بديلا، وإنما مجتمعا بنويا عامرا بالفوضى.

ومن هنا نجد أن التوتر في هذا المجتمع الجديد قد بلغ درجة الصراع، وأصبح محكوما بآلياته المحركة، حيث أصبحت قوى الوحدة الاجتماعية ذات فاعلية محدودة، وسادت قوى الصراع والتمزق، واكتسبت العلاقات الاجتماعية طابعا تقنينيا بدلا من طابعها المعرفي والإنساني القديم. فلم يعد الفضاء الاجتماعي القديم موجودا. ليس فقط لأن المدينة قد أجهزت بتركيبتها الجديدة على الفضاء الجغرافي المفتوح - الذي عرفته الطبيعة الريفية أو الصحراوية، أو ازاحتهما بعيدا عن متناول الحياة اليومية، ولكن أيضا لأنها

بطبيعتها الاجتزائية، وتحديداتها البيئية والطبقية، سلبت من الفضاء الاجتماعي القديم خاصيته الموحدة. لأن أحياءها لا تسع جميع الأفراد والقوى الاجتماعية، ولا تعمد إلى تحقيق التقارب بينهم، وإنما تفرض الحدود وتصعب من فرص التفاعل، وتجعل كلا منهم غير قادر على معرفة مكانه ومكانته إلا داخل نطاق الجماعة التي يتحرك فيها، أو التي يتوق إلى الانضمام إليها. ومن هنا يصبح الفضاء الاجتماعي مجزأ ومكونا من مجموعة من الفضاءات المتعددة والمتلاصقة والمعزولة بعضها عن بعض. وتصبح تلك الفضاءات مكانا للغربة، بدلا من الألفة والوئام، وتتسم بقدر كبير من الانغلاق، الذي يدعو إلى فرص أوسع للحراك الاجتماعي بين تلك الفضاءات. وهذا ما يرهف آليات التنافس بدلا من روح التعاون، ويذكي سعار شهوة الترقي إلى الشرائح الاجتماعية الأعلى، ويوهن الاستقرار ويضعضع فرص التماسك الاجتماعي. وفي هذا المناخ يسيطر الوعي الفردي، على حساب الوعي الجمعي ويستمر في حال من الصدام المستمر معه.

وإذا ما انتقلنا من المستوى الاجتماعي إلى المستوى القومي سنجد أن هذا الاختلاف بين تلك الحالين من الوجود الاجتماعي ومن إدراك الذات المعرفي لنفسها وللعالم من حولها، يناظره اختلاف آخر على المستوى العربي وإن تأخر عنه نسبيا من الناحية التاريخية. وهو بشكل عام الاختلاف بين الواقع العربي تحت السيطرة المباشرة للقوى الاستعمارية والأجنبية، وبين واقع ما بعد الاستقلال بتناقضاته الاجتماعية والسياسية المختلفة. فقد عرف الواقع الأول ما يمكن تسميته بوضوح الرؤية والتوجه إلى خارج الذات التي تعرف أن عدوها موجود خارجها بالدرجة الأولى، ولذا اتسمت تلك الذات القومية بقدر كبيرة من الوحدة والتماسك في مواجهة عدو خارجي واضح. بينما خبر الواقع الثاني مجموعة جديدة من التناقضات الاجتماعية والسياسية التي أدت إلى انقسام الذات على نفسها. فإذا كان ثمة اتحاد في الهدف في معركة التحرر من الاستعمار، فقد تباينت الرؤى وتعددت الحلول المطروحة لمواجهة قضايا مرحلة ما بعد الاستقلال بل احتدم الصراع بين تلك الحلول بشكل خطير. وفي ظل هذا الصراع تبلورت مجموعة أخرى من الخصائص المتصلة بطبيعة العلاقة بين المركز والهوامش على الصعيد القومي العام، وعلى صعيد كل بلد على حدة. فلم تعد مركزية المركز أمرا مسلما به ومقبولا من دون مواجهة أسئلة التشكيك المدمرة لأسسه وجدواه. وتبدو هذه المسألة بوضوح على

الصعيد القومي من خلال مثال دور مصر الثقافي في الساحة العربية في المرحلة الأولى، وكيف رافق هذا الدور وتحت تأثير دورها السياسي في بدايات المرحلة الثانية حتى هزيمة ١٩٦٧. ثم كيف تراجع هذا الدور بعدها. وعانت بسبب هذا التراجع عن مكانها، مكانة مصر القومية، وما أعقب ذلك من تدمير منظم للمراكز الثقافية العربية الأساسية في بيروت ومصر، وكأن التدمير ينتاب فكرة المركزية ذاتها، ويفرض بقوته العاتية سيادة الهامشية والتهميش، وظهور منابر جديدة في الأطراف والهوامش، وسيادة المناخ الطارد للمثقفين وتشتيتهم في المنافي، بل وظهور منابر المنافي العربية في أوروبا، وبزوغ مراكز النفط الثقافية وغير ذلك من الظواهر المغيرة للخريطة الثقافية العربية برمتها.

وإذا ما انتقلنا إلى المجموعة الثانية من المتغيرات المتصلة بعلاقة الكاتب والنصوص الروائية العربية المكتوبة في المرحلتين، بتراثهما النصي من ناحية، وبواقعهما الحضاري من ناحية أخرى، سنجد أن المرحلة الأولى اتسمت في هذا المجال بالنزوع إلى تأسيس مجتمع على أساس النمط الغربي الذي كان مزدهرا وقتها إلى حد كبير، أو على الأقل كانت هذه صورته التي تنعكس على مرايا الذات العربية المتطلعة إلى النهوض، ببرنامجها التحديثي الطموح. وأدى هذا - على صعيد البنية الأدبية - إلى تأسيس النماذج الأولى للقص العربي - باستثناء «حديث عيسى بن هشام»، وهو الاستثناء الذي يؤكد القاعدة ولا ينفيها - على غرار نماذج غربية معروفة حتى في بعض الأحيان للقارئ العربي من خلال الترجمة. فلم تسع النماذج الأولى من الرواية، أو الأقصوصة إلى إقامة حوار مع النصوص العربية القديمة، إذ كان الفكر السلفي آنذاك في حالة من التضعضع فأمكن استبعاده، أو بالأحرى القفز عليه. وشعر النص الأدبي في هذه المرحلة باستقلاله عن التراث، ودفعه هذا الاستقلال إلى تكريس حواره مع الأشكال الأدبية الغربية وحدها. وكان أحد أسباب هذا التكريس هو هذا الانفصام الذي عرفته بدايات الرواية العربية بين المثقف «العصري»، الذي تعلم على النسق الغربي، والمثقف القديم الذي تلقى تعليمه في مؤسسات التعليم التقليدية ذات الطابع السلفي. فقد كان عدد كبير من رواد الرواية العربية الحديثة هم من الذين تنقصهم المعرفة الحقيقية بتراثهم الأدبي، أو من الذين وضعوا المعرفة الحديثة المستقاة من المصادر المعرفية الغربية في مركز اهتمامهم، بينما دفعوا المعرفة بتراثهم - وهي معرفة ذات

طابع تقليدي - إلى هوامش هذا الاهتمام مهما كانت درجة تعمقهم فيها. فليس المهم هنا المعرفة الكمية في حد ذاتها، لأن آخر ما أرمي إليه هو اتهام رواد الثقافة العربية الحديثة بإهمال التراث أو الجهل به، ولكن المهم هو مكانة هذه المعرفة على سلم تراتب القيم المعرفية، ومنزلتها من أوليات الاهتمام. كما أن موقع أغلب كتاب الأجناس الأدبية الحديثة في المعارك المتعددة التي دارت على محور الاستقطاب الحاد بين القديم والجديد تشهد باستدراج المثقف «العصري» إلى فخاخ تهميش معرفته بتراثه.

أما في المرحلة الثانية، فقد أصبح الحوار مع النص التراثي ضرورة ملحة بعد إفلاس المشروع الحديث، وأخذت مسألة تأسيس المجتمع العصري تنحو صوب الاهتمام بالخصوصية، وإبراز أوجه الاختلاف في المشروع الحضاري كله. وقد رافق ذلك اكتساب الفكر السلفي قوة إضافية نابعة من الحنكة التي كسبها في معاركه مع الجديد من ناحية، ومن أزمة المشروع الغربي من ناحية أخرى، وتردد الحديث في الغرب نفسه عن انهيار الغرب وإفلاسه، وهو حديث مهما تكن هامشيته في الغرب، فقد وجد آذانا صاغية لدى المتشككين في جدوى النسخ الحرفي للمشروع الغربي، بالإضافة إلى هذا كله، فقد أصبح تعميق الوعي بالتراث الشفهي منه والمكتوب، ضرورة أساسية، لأن أشكال الكتابة الأدبية الحديثة وصلت إلى قلب المؤسسة التقليدية، فأصبح لدينا قصاصون وروائيون ممن تلقوا تعليمهم الأول في الأزهر مثلا بدءا من محمد عبدالحليم عبدالله حتى سليمان فياض وعبده جبير، كما أن التركيبة الاجتماعية للكتاب اتجهت نحو الشرائح الاجتماعية الدنيا، فبعد أن كان معظم الكتاب في المرحلة الأولى من أبناء الطبقات العليا من الارستقراطية حتى الشرائح العليا للطبقة الوسطى، أخذت الرواية العربية تعرف كتابا انحدروا إليها من الشرائح الدنيا من الطبقة المتوسطة حتى حضيض القاع الاجتماعي مرورا بأبناء العمال والفلاحين.

ولا تنفصل طبيعة الحوار مع النص التراثي عن إشكالية هوية النص الروائي الجديد، ومدى وعي الكاتب بدوره في واقعه ودور عمله فيه. ومن هنا، انطلق النص الروائي الواثق من حدود هذا الدور في رحلة طويلة لتأسيس ما يمكن تسميته بقواعد الإحالة التقليدية، بكل ما يتصل بها من تقاليد ومواضعات أدبية في نصوص المرحلة الأولى، ثم ارتد على عقبيه في المرحلة الثانية وقد أثقلته أسئلة الشك في كل الرواسي والثوابت

لينقُض كل ما رسخته قواعد الإحالة التقليدية من مواضعات، وليبدد كل ما قدمته من مصادرات.

وقد بدأت تلك التساؤلات في التغلغل في بنية النص الروائي الجديد حتى أصبح من العسير على أسلافه الأقربين التعرف على ملامحه، وقد انتابتها التغيرات والتحورات. وسنحاول الآن أن نتلمس ملامح هذا التغيير كما انعكست على مرايا أهم الأجناس الأدبية وأقدرها على التعبير عن الوعي الاجتماعي والفردي معا وهو الرواية، وسنبدأ هنا بموضوع قواعد الإحالة وعلاقة النص بالواقع، معتمدين في هذا المجال على تفريق رومان ياكبسون الشهير بين البنية الأساسية التي تنهض عليها الكناية والبنية الأساسية التي تصوغ أسس الاستعارة، لكننا نطور فكرة ياكبسون ونخرجها من إطار اللغة والصيغة البلاغية إلى مجال التصنيف والتأريخ الأدبي، وحتى نقدم هذا الفرق الأساسي بالنسبة إلى هذه المسألة بشيء من الإيجاز نشير إلى أن الكناية، ومنها تستقى الكنية وشتى صور المجاز المرسل، تعتمد على وحدة المجال بين شقي هذه الصياغة البلاغية، فإذا كنينا رجلا بأبي علي، كانت هذه إشارة إلى علاقة عضوية حسية بينه وبين ابنه علي، أو إذا أشرنا إلى التاج ونحن نعني المملكة كانت هذه الإشارة تعتمد على الاستخدام الجزئي للتعبير عن الكلي. ومن هنا، فإن الحديث عن العلاقة الكنائية بين النص والواقع ينطوي على افتراض أن النص جزء من الواقع، أو انعكاس له أو تصوير لبعض جوانبه على الورق، وكلما اقتربت الصورة من الأصل زادت قيمتها وعظم تأثيرها، أما الاستعارة فإنها على عكس الكناية تعتمد على اختلاف المجال، فإذا قلنا رنت إلينا ظبية، ونحن نعني امرأة جميلة، كان الاختلاف في المجال ضروريا لإحداث التأثير، وكلما اتسعت الفجوة وازدادت حدة الجدل بين المجالين وتعددت أوجه التشابه وأوجه الاختلاف زادت فاعلية الاستعارة، وعندما نتحدث عن علاقة استعارية بين النص والواقع فإننا نشير في هذا المجال إلى علاقة بين مجالين نوعيين مختلفين، يدرك كل منهما أهمية الاختلاف، ويبرز استقلالية كل عن الآخر.

ويفترض مشروع التصنيف الأدبي القائم على هذه التفرقة مجموعة من الأفكار الأساسية: (١) إن الحساسية الأدبية تغيرت مرتين على مد تاريخ الأدب العربي الحديث. (٢) إن هذا التغير انتاب كل أشكال الكتابة لأنه تغير في جوهر الرؤية، ومن هنا فهو عابر للأجناس والأشكال الأدبية. (٣) إن

جوهر التغير كامن أساسا في مسألة علاقة النص بالواقع وقواعد إحالته إليه. (٤) إن الحساسية الأولى أو التقليدية تنهض على أساس علاقة النص الكنائية بالواقع، حيث يصور النص نفسه جزءا من هذا الواقع أو امتدادا لفظيا له واستمرارا موقفيا لصورته وتصوراته. (٥) إن الحساسية الجديدة أو الحديثة (وهي من الحداثة بمفهومها المعروف) تنهض على أساس العلاقة الاستعارية بالواقع، حيث هناك درجة عالية من الانفصال والاستقلال النسبي بين طرفي الاستعارة: النص: الواقع، وكلما ازدادت درجة التباين بينهما برزت وتبلورت عملية الجدل المستمر بين العالمين.

وإذا ما أدركنا هذا، كان علينا أن ننتقل إلى المجموعة الثالثة من المتغيرات التي نعقد بينها هنا مجموعة من علاقات التناظر والتوازي، وهي المتغيرات الفنية التي تتعلق بطبيعة الاستراتيجية النصية، أو ما أدعوه بالمحتوى الدلالي للشكل ودوافع الأدوات الفنية التي يستخدمها الكاتب في نصه الروائي، ونميز في هذا المجال بين ما نسميه بالكتابة الروائية التقليدية وما ندعوه بالكتابة الروائية الحديثة أو ما يسميه أصدقاؤنا المغاربة بالخطاب الروائي الحداثي، لنخلص من عملية التقابل التفصيلية بين مجموعة أساسية من العناصر الروائية إلى وجود تغير أساسي في قواعد الإحالة بين هذين النوعين من الكتابة.

فمن حيث المنطلق:

● كانت هناك درجة من الوثوقية النابعة من تبني إنجازات العلوم الطبيعية في التعامل مع الظواهر الإنسانية، لذلك كان ثمة نزوع واضح إلى افتراض أن الكاتب والقارئ، على السواء، يتعاملان مع حقائق مطلقة وليست نسبية، وكانت هناك مجموعة من الرواسي الاجتماعية والقيمية الصلبة التي يمكن الاطمئنان إلى تسليم الأغلبية بها، والتي تساعد على التنبؤ الذي تتخلق به مجموعة من التوقعات التي لا سبيل إلى الشك في حدوثها، فأصبح استشراف أبعاد العملية الإدراكية والسلوك القصدي يحتلان مكانة رئيسة في تناول الظاهرة الإنسانية التي لا يمكن أن نفصل فيها بين الذات والموضوع بالوضوح والصرامة نفسيهما اللذين تعرفهما العلوم الطبيعية، ومن هنا اختفى كلية أي تصور لوجود حقائق مطلقة، وسادت النسبية بلا منازع، وبرزت قضايا المنظور ووجهات النظر، وبرزت مسألة تعدد الأصوات إلى المقدمة، وتفجرت كل الرواسي القديمة،

وأخذت الاحتمالية تتسرب إلى كل شيء، وتنطرح على الكاتب والقارئ معا لا نهائيتها القائمة على تعدد الاحتمالات، ومن هنا استحال التنبؤ بالنتائج، واختفى الإجماع الضمني القديم.

● كان القص الواقعي التقليدي يعتبر نفسه معادلا للحياة او محاولة لإعادة إنتاجها على الورق، وينطلق من مصادرة أساسية أن كل ما عداه غير قادر على مضاهاة الواقع بتلك المهارة الحاذقة، ومن هنا كانت المباراة الروائية مباراة في دقة المحاكاة، وسباقا من أجل اقتناص القارئ في شبكة الوهم القصي والدخول به إلى خرائطه الأليفة لأن القانون المسيطر عليها هو قانون الواقع نفسه، فأصبح هذا القص التقليدي مجرد مجموعة من المواضعات الأدبية التي لا يمكن أن ندعي أن لها أهمية أكثر من تلك التي نجدها في شتى صور القص المختلفة، فقد تبددت تلك الأهمية مع تبدد خرافة مضاهاة الواقع الخارجي نفسها، ومع تزايد الوعي بنصية النصي ووقائعية الواقعي، وتحولت خرائط النص الأليفة إلى متاهات مدوخة ما إن يدلف إليها القارئ حتى تفقد بوصلته قدرتها على التوجيه، ويقع تحت رحمة منطق جديد كلية، تتحور ملامحه كل لحظة حتى يوشك أن يكون معاديا للثبات والاستقرار.

● كان القص التقليدي يفترض وجود درجة من التماثل في منطلقات الرؤية والتفسير بين الكاتب والقارئ، لأنهما معا أبناء هذا الفضاء الشامل الموحد والموحد، ولأن صلبة القيم الاجتماعية وتماسك الرؤية الجمعية التي يتفقان عليها معا تخلق قدرا من الثقة في إمكان التواصل والتوصيل، فافترض القص الحديث تعدد منطلقات الرؤية والتفسير، ومن هنا انفتح النص على مجموعة كبيرة من الاحتمالات التأويلية التي تصل في كثير من الأحيان إلى حد التناقض، بل إنها تتخذ من هذا التناقض مفتاحا لشيفرتها الدلالية المعقدة، بالصورة التي تصبح معها تلك المتاهة التأويلية وجها من وجوه المتاهات الأخرى الطامحة إلى أن تكون معادلا أدبيا لحالة التفتت والتشظي التي تستشري في أرجاء الوطن العربي، بل وعلى مستوى الفرد العربي ذاته.

ومن حيث البنية الروائية:

● كانت البنية الروائية تعتمد على واحدية المنظور، وواحدية الصوت، وواحدية وجهة النظر التي تروى منها الأحداث، كانت تلك الواحدية هي المنطق الذي تنهض عليه عملية التماسك الداخلي للنص الروائي، وهي المصدر الذي

تتولد منه تأويلات النص المحدودة، ذلك لأن مثل هذه الواحدية تخلق حبكة روائية لا تتسم بالإحكام فقط، لكنها تتصف بالبساطة كذلك، ويقوم منطق تماسكها على الترابط السببي والتداعيات المنطقية، والتوقعات التي لا تخيب ولا تخلف ظن القارئ في أغلب الأحيان، وقد ساعد على ذلك أن مفهوم تلك البنية الروائية للزمن كان أفقيا يتدفق من الماضي إلى الحاضر وصوب المستقبل.

فأصبحت تلك البنية تعتمد بشكل أساسي على تعددية المنظور والصوت، وتريق بعض أجزائها الشك في الأجزاء الأخرى مرهفة بذلك من حدة المتاهة المعرفية، وقد أدى هذا بالتالي إلى تغير مفهوم الحبكة كلية، بل وإلى الإطاحة به كلية في بعض الأحيان، وحلت مكانها مجموعة من البدائل التي تعتمد على تفجير المتجاورات لخلق علاقات جديدة تجعل التنافر وسيلة من وسائل خلق التماسك الداخلي للنص، وأصبح الزمن فيها رأسيا لا يعترف بالتسلسل التاريخي التقليدي، إنما يلجأ إلى تذويب الزمن عبر المراوحات بين الأزمنة والحركة بينها بحرية قصوى.

● كانت الروابط التي تخلق التماسك الداخلي للنص الروائي تنهض على منطق التتابع السببي، والتسلسل المنطقي للأحداث، وهو المنطق الذي جعل الحبكة سيدة البنية الروائية حتى أوشكت الرواية التقليدية أن تكون نصا مغلقا بـ «تعبير امبيرتو ايكو» لا يحتمل - مثله في ذلك مثل الرواية البوليسية - سوى تأويل أو تفسير واحد، وهنا لم تعد الأحداث مترابطة بالشكل التقليدي، ولم تعد التداعيات قائمة على المنطق السببي، إنما استنت لها منطقا مغايرا ينهض على الجدل، وعلى ترجيع الأصداء بصورة واهنة وغير مباشرة، وعلى الحوار بين الخصائص الكيفية المتضادة، واعتمدت روابط التماسك الداخلية على خلق ذاكرة النص الداخلية، وعلى التتابع الكيفي الذي يعتمد أساسا على المنطق الجدلي في خلق علاقة وطيدة بين الجزئيات والشخصيات والمواقف التي تبدو لأول وهلة وكأن لا علاقة حقيقية بينها.

● كان الموضوع الروائي يحتل مكان الصدارة، وكانت استراتيجيات القص تستخدم وكأنها أدوات لا دلالة لها ولا غاية سوى تطوير الحبكة، واقتناص القارئ في شبكة اللهاث وراء الأحداث لمتابعة ما يدور فيها، لدرجة أن تلك البنية الروائية كانت تساعد القراء، أو بالأحرى تشجعهم على القفز على التفاصيل واللغة وكل أدوات الكتابة لمعرفة تطور الأحداث، ولمتابعة خيوطها. فقد كان سحر الحكاية وبراعة التشويق هما العنصران الرئيسان في جذب

اهتمام القارئ، فتراجع الموضوع من الواجهة، وبدأت استراتيجيات القص، في محاولاتها للكشف عن حدة وعي النص بذاتيته، تتقدم إلى الواجهة، ليحتل محتوى الأداة مكانا بارزا في صياغة العالم القصصي، وتراجعت مكانة الحبكة القصصية، وأصبح من هم النص الروائي أن يلفت نظر القارئ إلى الدلالات التي تنطوي عليها مختلف الأدوات والاستراتيجيات النصية التي يستخدمها، وأدى هذا إلى نوع من التداخل والتمازج بين مستويات القص المختلفة من واقعي وأسطوري وخيالي ورمزي وتاريخي وغيرها، مما غير من طبيعة التلقي ومن آليات التشويق ذاتها. فقد أصبح تفتت السرد، وتفكك الحبكة وتدخلات الروائي القصدية في سياق السرد من العوامل المثيرة لتفكير القارئ والباعثة على اهتمامه.

● كان الشكل الفني يتسم بالثبات، فقد رأينا نجيب محفوظ يكتب كثيرا من الروايات في قالب روائي واحد قبل أن يتحول منه إلى قالب آخر يواصل كتابة عدة روايات فيه وهكذا. بل وكانت الاستقصاءات المحفوظية في هذا المضمار هي السبيل المعبدة التي اندفعت فيها - إلى لا غاية - كثير من المحاولات الروائية في تلك المرحلة. في محاولة لإعادة إنتاجه بصورة جعلت ثبات الشكل قرين استقرار الرؤية. وساعدت على وجود درجة من الانفصام بين الشكل والمحتوى، فاتسم الشكل بقدر كبير من الحركية، إذ يتغير أكثر من مرة من رواية إلى أخرى، بل ويتحول داخل الرواية الواحدة. واتسمت الرواية الجديدة بدينامية الشكل، والثراء التجريبي في هذا المجال، مما جعل حركية الشكل وتحوله المستمر وجهين من وجوه حركية الرؤية وتعدد منظوراتها. وتعددت الطرق التي يتجلى فيها هذا عبر تعدد الروائيين أنفسهم. وأصبح واجب الروائي حيال نفسه وحيال فنه أن يغامر في أصقاع التجريب المجهول باستمرار. وأن يعثر على الصياغات القادرة على التعبير عن سيولة الرؤية لأن العلاقة بين الشكل والمحتوى اتسمت بقدر من الجدلية.

● كان الشكل الروائي يحتل مكان المواضعات المتعارف عليها، ويتسم بنوع من القداسة التي تفترض معرفة مسبقة بتقنياته وخوافيه. وكان الموضوع الروائي نفسه يتسم بالعمومية وبالتركيز على القطاعات العريضة والرئيسة من المجتمع، التي تحتل مكانة بارزة لا في الواقع فقط، وإنما في اهتمام الحركة الثقافية، بل وأحيانا السياسية العامة. وكان للشكل قدر من النقاء الخالص الذي يمنع الكاتب من إقحام أي خطابات أخرى عليه.

فأصبح الشكل نفسه موضوعا للبحث داخل النص الروائي الذي يزداد انشغاله بروائيته كلما ازدادت أزمة هويته الداخلية بروزا إلى السطح. ولم تعد الرواية قاصرة على التيارات أو الشرائح الاجتماعية الرئيسة، وإنما جنحت إلى الاهتمام بالمناطق الهامشية في التجربة الإنسانية وفي الواقع الاجتماعي معا. وفقد الشكل نقاءه، وغزت ساحته مجموعة متعددة من الخطابات المستقاة من تقاليد نصية مغايرة من الخطاب الصوفي حتى الخطاب التاريخي والسياسي والوثائقي، بل حتى الخطاب السياسي والإحصائي بل النقدي التفكيكي الذي يتعلق بالبنية الروائية ذاتها.

ومن حيث الفضاء الروائي:

● كان الفضاء الروائي في النص التقليدي قادرا على احتواء العناصرالمختلفة دون الوعي بمدى تناقضاتها الداخلية، أو الميل إلى تجنب إبراز تلك التناقضات لحساب بلورة عوامل التناغم والتضافر، إذ كان المكان واقعيا في تجسداته التي تجعل الإنسان المسيطر على كل شيء لا يعبأ به كثيرا، ولايلتفت إلى أي من قدراته الفاعلة في حياته. لأنه لم يكن يرى في المكان سوى الإطار الذي يدور فيه الحدث، فأصبح الفضاء الروائي في النص الحديث ساحة للصراع الدائم بين الرؤى والأصوات المتصارعة. أصبح فضاء مشحونا بالتوتر، مزدحما بالحواجز والحدود، معتبرا السدود إحدى قسماته الرئيسة. ومن هنا دخلت العلاقة بين الشخصية والمكان مرحلة جديدة أصبح فيها المكان شرطا للوجود ذاته وعاملا من العوامل المشاركة في بلورة رؤى الشخصية وتحديد استجاباتها.

● كان هناك نوع من الوحدة المكانية، ومن سيطرة الإنسان على الجغرافيا. أي أن الإنسان كان سيد المكان لأنه ممتلئ بالشعوربأنه سيد مصيره، وبالثقة في فهمه للعالم وسيطرته العقلية، إن لم تكن المادية عليه. ومن هنا وجدنا المكان يرجع أصداء مشاعر الشخصيات ومواقفها، فلا أقل من أن تكفهر الطبيعة نفسها إذا ما غضب، وتهب نسماتها الرخية على الجميع إذا ما شعر بالرضا، ومن ثم أصبح هناك نوع من التشتت المكاني، وفقدان السيطرة والاتجاه، ومن هنا كان ثمة ولع واضح بالمتاهة وبسيطرة المكان على الإنسان، وبفقدان القدرة على الفهم، مما يزيد من غربة الإنسان عن الفضاء الذي يعيش فيه بل ويعيشه ويعانيه. ومن هنا كان من الطبيعي ان يتسم تناول المكان

بقدر من الحيادية، في عالم لا يعبأ بالإنسان، ولا يستجيب لسيطرته عليه. وأن يتسم المكان بسمات أسطورية أو خيالية تجعل له وجودا مستقلا يحاور وجود الشخصيات، ويخضعها أحيانا لنفوذه.

ومن حيث الشخصية الروائية:

● كانت حرية الشخصية في التعبير عن نفسها محدودة، وكان اعتمادها على صوت المؤلف العالم بكل شيء، المسيطر بقبضته الأبوية الصارمة على مختلف مكونات الموقف، كليا، فأصبح صوت الشخصية أبرز من صوت المؤلف الذي أخذ في التواري في الخلفية، وفقد كثيرا من وثوقيته وسيطرته الصارمة على العالم، بل تسربت نغمة الاحتمالية إلى تناوله للموقف الروائي، فجعله مفتوحا للشك، وهو يصف الشخصيات أو يتناول خصائصها وسلوكها ودوافع تصرفاتها.

● كانت الفجوة بين المعلومات المتاحة للقارئ القصصية ومكونات العالم الروائي، وبين ما هو متاح للشخصية الروائية عن هذين الموضوعين نفسيهما، هي التي تعطي القارئ نشوة الاستمتاع بالتفوق المعرفي المؤقت في الرواية التقليدية، وهي التي تتطلب خضوع الشخصيات لسيطرة المؤلف الكلية عليها، فسعت استراتيجيات القص الحديثة إلى الإجهاز على هذا التفوق المعرفي الساذج، وإدخال القارئ في متاهات المعضلات الإنسانية التي تعانيها الشخصيات، لا بغية التوحد معها من منطلق التفوق، أو حتى التعاطف أو التماثل كما كانت الحال في الرواية التقليدية، وإنما من منطلق الاكتشاف الذي يتطلب درجة واضحة من درجات الانفصال عن الموقف الروائي.

● كانت الشخصية تتسم بالاتساق، وفي كثير من الأحيان بالنمطية لأن الشخصية الروائية كانت تطمح كالرواية ذاتها إلى محاكاة الواقع الخارجي، وهذه المحاكاة تتطلب قدرا كبيرا من التنميط الذي يمكن القارئ من التعرف فيها على النمط الإنساني السائد في ذلك الواقع، من العصامي حتى الانتهازي، ومن الوطني حتى الخائن. وكانت الأدوار التي تجسدها تلك الشخصيات تطمح إلى أن تكون التجسيد الأمثل لها كما هي الحال مثلا في السيد أحمد عبدالجواد الذي أصبح نمطا على شخصية الأب ذاتها وعلى مرحلة كاملة من الوجود الاجتماعي، ثم فقدت الشخصية هذا الثبات وتلك النمطية في عالم لم يعد الإنسان قادرا فيه على السيطرة على الواقع

الخارجي، وعاجزا عن فهم إشكالياته المعقدة. وأصبحت الشخصية الروائية ممعنة في التفرد والإشكاليات بعد أن طرحت من أفقها أي مزاعم في تمثيل أي شيء عداها. بل إن قدرتها على طرح ذاتها على الورق اتسمت هي الأخرى بقدر كبير من الخلط والاضطراب. حيث أصبحت ساحة للتناقضات التي لا تبحث عن حل بقدرما تسعى إلى إبراز عوامل التناقض الثانوية فيها.

● كانت الشخصية جزءا من البنية المركزية للحبكة، ومن هنا كان مفهوم البطولة على مستوياته المختلفة من مستوى البنية الروائية التي تتطلب أن يكون للنص الروائي أبطاله وشخصياته الثانوية، وحتى المستوى القيمي الذي يجعل البطولة مصدرا أساسيا للإلهام الروائي من الأبطال التاريخيين وحتى أبطال الأساطير. فأصبحت الشخصيات الرئيسة في النص الروائي من أكثر الشرائح هامشية على مستوى الواقع الاجتماعي وعلى مستوى الرؤية على السواء. ولم يعد للنص بطل بأي مفهوم من المفاهيم وإنما أصبحت به شبكة من العلاقات المعقدة التي تجعل لكل الشخصيات القدر نفسه من الأهمية.

ومن حيث اللغة الروائية:

● كانت الجملة الروائية نثرية، بالمعنى الشامل في هذا المجال الذي يتطلب تعريجا متمهلا أمام مكونات اللغة النثرية وخصائصها. وكانت النثرية جزءا من الرؤية اللغوية ذاتها بمعنى أن اللغة الروائية لا تتجاوز إطار المتداول والمسموح به. وتتجنب المناطق الخلافية من الناحيتين السياقية والدلالية على السواء ساعية إلى خلق إيقاعات هادئة، تجعل اللغة وعاء للمعنى من دون أن تخضع هذا المعنى نفسه لتشكلات هذا الوعاء. ثم جنحت اللغة إلى الاقتراب من آفاق الشعر بالمعنى العميق، لا الإيقاعي للشعر. وسعت إلى تفجير البنية اللغوية من الناحيتين السياقية والدلالية معا. ولم تتردد في اجتراح المحرمات، أو انتهاك المقدسات والتعبير عن كل ما كان مسكوتا عنه من قبل. ذلك لأن الشعر يفضح مؤامرات النثر الصامتة، ويكشف عن كل جوانب القصور اللغوي الذي يتستر وراءه القصور المعنوي والقيمي والدلالي.

● كانت لغة القص أقرب إلى السرد التقريري المرتبط بسيطرة الكاتب المركزية على عالم النص. وكان الإيقاع اللغوي سلسا وتقليديا مهما كان احتدام المشاعر أو تفجر المواقف الروائية. وكان الخلاف حول المستويات اللغوية، إذا ما طرح، يأخذ شكل المناظرة بين استخدام الفصحى أو اللجوء إلى العامية، ثم

تخلت اللغة عن تقريريتها. واختفى السرد ليحل محله القص بكل استراتيجياته الحديثة. واستعار هذا القص الحديث مفردات الخطابات الأخرى من الخطاب التاريخي التراثي، وحتى الخطاب الصوفي. وتعددت اللغات والإيقاعات داخل النص الواحد مع تعدد الرؤى وتنوع الأصوات. ولم يعد الخلاف بين العامية والفصحى مطروحا لأنهما وجدا أكثر من صيغة للتعايش والتفاعل داخل النص الروائي بالصورة التي تغيرت معها كلية جماليات الأسلوب، وأصبح من الممكن التعبير جماليا عن القبح.

من هذا كله نكتشف ان قواعد الإحالة الاستعارية هي التي اقتربت بالنص الروائي من عالم الأدب الحقيقي، وهو عالم له قوانينه الخاصة النابعة من استقلاله النسبي عن العالم الواقعي. وهذا أمر بالغ الأهمية لأننا إذا أدركنا أن الأدب الجديد يقيم علاقته بالواقع على أساس معرفي مغاير لذلك الذي أقام الأدب التقليدي عليه علاقته به، فإن ذلك يتطلب منا قراءة هذه الأعمال الأدبية الجديدة، سواء منها الأعمال الروائية أوالقصصية أو حتى الشعرية، بطريقة مغايرة كلية لطريقة التلقي التقليدية الكسولة التي كانت تفترض نوعا من المضاهاة والتوحد بين الخبرتين الأدبية والواقعية. فمن دون إدراك هذا الفارق الرئيس تخفى علينا أهم إضافات هذا الأدب، وبالتالي تحتجب عنا أعمق مستويات المعنى وأثرى طبقاته لأن عملية إنتاج المعنى في النص الجديد تعتمد على حياة الجدل بين مكونات النص ومكونات الواقع الحضاري (الاجتماعي والاقتصادي والسياسي) الذي يدخل في علاقة حوارية خصيبة معه. ولهذا كله كان من الضروري إدراك أن تغير الخبرة الحياتية والحضارية قد أدى إلى تغير جذري في شكل تبدياتها الأدبية عامة، والروائية منها بشكل خاص.

* * *

القسم الثاني

الشهادات الروائية

شهادة الروائي

خيري الذهبي (*)

(*) ولد في دمشق عام ١٩٤٦.
- تخرج في جامعة القاهرة عام ١٩٦٨.
- عدد مؤلفاته ١٤ كتابا، وأعدت له كثير من الروايات للتلفزيون، كما أعدت رواية واحدة للسينما.
- أدار الجلسة عبده جبير (روائي من مصر).

في حوار أجريته مع محطة الـ «بي بي سي» العربية، كنت قد قلت لمحاوري إنني أشكر الله وأصلي له كل صباح أن لم يخلقني في ألبانيا، وسألني المحاور في دهشة: ولكن لم ألبانيا بالتحديد؟ فقلت لأن ألبانيا بلد صغير السكان، صغير المساحة، صغير اللغة التي لا يتحدث بها إلا سكان ألبانيا، ولو حدث أن اختلفت مع واحد من المسؤولين في ألبانيا فستنتهي. فليس هناك من ناشر ولا متلق، ولا مدافع عنك خارج ألبانيا، إلا إذا غيرت جلدك نهائيا.

أما نحن - قلتها في فخر - في سوريا، فأنا جزء من وطن عربي كبير، ولو اختلفت مع وزارة الإعلام، أو مع رئيس اتحاد الكتاب العرب، فإني أستطيع أن أمد يدي لأجد يدا تستقبلني في مصر، في لبنان، في المغرب، فأنا جزء من الحضارة العربية الإسلامية الكبرى على رغم تفتت الحدود.

قلت هذا الكلام صادقا مع نفسي في حينها، ولكني الآن وأنا أراجع نفسي أتساءل: أهذا الكلام صحيح؟ وهل يستطيع المبدع تجاهل البيئة التي يعيش فيها، هل يستطيع التغاضي عن تأثير الدولة الشمولية المسيطرة على كل أقنية الإعلام والثقافة؟. الدولة التي تملك حرفيا ومعنويا، الصحافة الوحيدة بتجلياتها الكثيرة، والإذاعة الوحيدة والتلفزيون الوحيد، والسيطرة على كل منشور عبر عدم السماح بنشر حرف واحد من دون مروره على الرقيب المسيَّس كاملا حتى أطراف الأصابع. الرقيب الذي يقرأ النص، فلا يهمه جمالياته، ولا عمارته، بل لا يهمه إلا مدى مطابقته للسياسة المعلنة حاليا، وليس قبل خمس سنوات أو عشر.

أتساءل: أيمكن للمبدع أن يتجاهل التكريمات والجوائز، والتقريظات لأبناء النظام ومطبليه راضيا بأنه الوحيد على حق، أيمكن للمبدع أن يدير ظهره لجيل كامل من الكتاب أحسن تدريبهم وتربيتهم، عبر جزرة التلميع وعصا التعتيم ليقول أنا حامل الجمر في كفي المقيم على إيماني، وكم من الناس يستطيعون حمل هذا العذاب طويلا.

لنعد إلى البداية. حين أعود إلى البدايات الأولى.. أعود إلى دمشق، المدينة التي لم يعد لها وجود، المدينة الخضراء المغطاة بالحدائق، والشجر والنهيرات، والبحرات - الفسقيات في باحات البيوت. المدينة المتزجة بالريف المحيط بها حتى لا تكاد تستطيع فصلها عنه حقا، امتزاجا جغرافيا في تداخل الأحياء السكنية بالبساتين - الغوطة، وديموغرافيا - ثقافيا في نوعية العلاقات البسيطة التي لم تعقدها العولمة الفجة التي نعيشها الآن.

أذكر دمشق، فأذكر حي القنوات، وهو حي قديم من أحيائها يعتقد أنه يعود في بنائه إلى العهد الروماني، وقد سمي، كما أعتقد، بالقنوات لأنه كان يشرب وتسقى بحراته الداخلية من قناة رفعت هندسيا إلى ما فوق مستوى البيوت حتى ينقل الماء إلى البحرات والطوالع والخدمات الداخلية لكل بيت على حدة.

أذكر دمشق، فأذكر بيتا متوسطا فيه كل مفردات البيت الدمشقي، الباحة الداخلية المبلطة برخام مشروخ أو محطم في أكثر الأحيان، أعيد إلصاقه وترميمه. البحرة الكبيرة تنضح بماء النهر، والأسماك الصغيرة التي كنا نلاعبها صغارا عند غياب الأهل، فنسد البالوعة الكبيرة، ويفيض الماء حتى يغمر الباحة، وتتدفق أسماك صغيرة تراوح بين الإصبع والفتر فنطاردها ونبتل وتهرب حتى يخرج أحد الأولاد بفكرة مطاردتها بالمكنسة وطردها إلى الأرض اليابسة، وهكذا كنا نقبض عليها، ولا أنسى فكرة أني أردت مرة صبغها بالأحمر كأسماك جارنا الفوال، فقدمت لها مسحوق القلم الأحمر بعد بريه لتشربه مع الماء وتحمر كما النبات، كما علمنا أستاذ النبات في المدرسة، ولكني حين عثرت عليها في اليوم التالي وقد رفعت بطونها البيض إلى السماء، أدركت أن السمك لن يصبح أحمر ببراية الأقلام!

كان لدى أبي مكتبة، مجلدة بأفخر الجلد، بل كان فيها ما هو محفوظ في صناديق من الجلد، كانوا يسمونها القمطر، وكانت مكتبة تجسد الثقافة العربية الإسلامية، النحو والصرف، والتفسير والحديث، والأصول، وفيما بعد عرفت أن فيها كتب أدب.

لكن رائحة الجلد الميت ومظهرها الجليل جعلني أهرب منها إلى كتبي، في أول الحارة كان يؤجر الكتاب بعد دفع ثمنه بفرنك أو خمسة قروش سورية، وهكذا عرفت طريق أرسين لوبين وشرلوك هولمز وإدجار والاس، والكتب المغلفة بصور نساء توحي بسعادة لا تنتهي، ومسدسات لا تفرغ مخازنها من الطلقات، وغرقت في عالم المغامرات تلك متخفيا، فقد كنت أعرف بطريقة ما أني أرتكب شيئا من الحرام والمحرمات، وكنت على حق، فما أن اكتشفت أمي أني أتدرب على طريق اللصوصية في قراءة قصص اللص الظريف حتى دعت إلى اجتماع عائلي، كان من نتائجه، بعد التخلص من كتب الفساد تلك، أن سمح لي الوالد بقراءة ما لديه من كتب في الأدب، وهكذا عرفت طريق الجاحظ والأصفهاني وابن عبد ربه والمبرد والتوحيدي، ورسائل إخوان الصفا ولما أبلغ العاشرة. كنت أقرأها ولا أزعم أني فهمت الربع أو العشر منها، ولكني تغلبت

على خوفي من الجلد العتيق والأقفية الوقورة للكتب في رفوفها.

حاول أبي جري إلى قراءة كتب النحو والأصول، ولكني انحزت بلا تردد إلى الأصفهاني.

كانت المفاجأة الكبرى تلك التي ستظل مؤشرا دائما لي على طريقة تعامل مثقفي القرون الماضية مع درة السرد العربي، حين كنت أعبث في رف منخفض من رفوف المكتبة بحثا عن عدد جديد من مجلة الكتاب حين انهار صف الكتب، واكتشفت وجود صف آخر مختلف من خلفه، ودسست يدي عميقا لتخرج بكتاب اسمه «ألف ليلة وليلة»، وسأعرف فيما بعد أن أبي الوقور كان مثله مثل مثقفي القرون الأربعة أو الخمسة الماضية يقرأون ألف ليلة وليلة، ويستمتعون بقراءتها، ولكنهم ينكرونها، فما هذا الأدب العامي والإباحي الذي لا يجدر بمثقف متدين محترم أن يقر به؟!

ما بين أرسين لوبين وموريس لوبلان وألف ليلة وليلة، وما بين تعليمي الإنجليزية المبكر على يد مدرس الإنجليزية الذي أحبني صغيرا، واصطفاني لإحسان تعليمي، ثم تقديمه لي مبكرا رواية رباعية الإسكندرية تلك التي ستفجر فيَّ رؤية جديدة للكتابة. فليست الكتابة مغامرات ولصوصا، وشرطة أغبياء، وليست الكتابة فانوسا سحريا ومردة مطيعين، بل الكتابة أن تفتح عينيك واسعتين وترى العالم من حولك، هذا العالم الذي اعتادت عيناك على رؤيته حتى لم تعد تجد فيه ما يغري بالكتابة، وعليك أن تفتح عينيك لترى فيه الجني والساحر والفانوس السحري واللص الظريف، وكان للورانس داريل فضل أن جعلني أقرأ الجامع الأموي بعينين جديدتين، وأقرأ القنوات وحارة التعديل وبساتين دمشق وأسواق دمشق بعيني غريب يريد أن يرى كل تفصيل فيها، ويرى ما سيسميه لي باشلار فيما بعد بجماليات المكان، وقد تجلت هذه القراءة في روايتي المنشورة الأولى «ملكوت البسطاء»، وهي رواية لقيت استقبالا نقديا طيبا لدى صدورها.

ولدت لأسرة لم تقدم للتاريخ عسكريين مهمين، ولا بيروقراطيين مهمين، ولكن كواليس الأسرة تتبادل الفخر، ربما ادعاء، في أن جدها الأول هو الحافظ الذهبي، وهو واحد من حفظة الإسلام ومؤرخيهم ومحدثيهم، وقد تلاه فيما بعد في تاريخ الأسرة عدد من الأسماء التي تراوح نشاطها بين الشعر والتاريخ وكتب الوفيات، وربما كان هذا ما جعلني أنحاز إلى الكتابة في مرحلة مبكرة، فأول رواية كتبتها، ولم أنشرها طبعا كتبتها في الثامنة عشرة

من عمري، وكان لها اسم جليل - أملي لماذا قتلوك؟ - وهي رواية تنسجم مع سني ومع الفترة التي كتبت فيها في ١٩٦٣، سنة الهياج السياسي ما بين الناصريين والبعثيين، والأحلام المبكرة في استعادة هؤلاء الناس، الذين يسمون أنفسهم عربا، دورا ما على الأرض.

سأكتب بعد هذه الرواية روايات ثلاثا لن أجرؤ على نشرها، وكنت في ذلك الحين قد انتقلت إلى مصر للدراسة، وكان من حسن حظي أن وصلت إلى مصر في النصف الأول من ستينيات القرن الماضي، وحتى يعرف المرء ما معنى أن يكون في مصر في النصف الأول من ستينيات القرن الماضي، فإن عليه أن يعرف أن عبدالناصر أصدر قوانينه الاشتراكية في ذلك الحين، وكان من نتيجتها أن غادر مصر مئات الآلاف من الأجانب من طليان ويونان وأرمن.. إلى آخر مكونات الجالية الأجنبية في مصر، ومن المعروف أن أول ما يتخلى عنه المهاجر هو الكتب، فهي الثقيلة الحجم الخفيفة الثمن، وهكذا امتلأت أسواق الكتب القديمة، الأزبكية والأزهر بأطنان الكتب القديمة المهجورة، وكان أرخصها المطبوع باللغتين الإنجليزية والفرنسية التي بدأت تعلمها آنذاك في القاهرة، وأخذت مكتبة أخرى تتشكل لدي، مكتبة ربما كان بعض كتبها ضائع الغلاف، وربما كان بعض صفحاتها مزينا بتعليقات بلغات لا أستطيع فهمها، فربما كان قارئها الأول يونانيا، أو أرمنيا، أو.. مالطيا. وفيما بعد - حين سأرى في دمشق أسواق الثياب المستعملة المنتشرة حتى لتغطي حي القنوات الذي هجرناه منذ زمن طويل، فتحول إلى بيوت تؤجر بالغرفة للقادمين إلى المدينة من الريف والمحافظات البعيدة، وسيجف نهره، وتحول طرقاته وحاراته إلى أسواق للثياب الأوروبية المستعملة - سأتساءل في حزن: كم من العجرفة يحتاج من شكّل ثقافته من كتب الغرب المستعملة، وكسا ظهره بثياب الغرب المستعملة، ثم يشمخ برأسه ليقول: نحن الحضارة الأرقى، والأسمى والأحق بالحياة. أيديولوجياتنا ما يسمى بالسكندهاند، وكتبنا سكندهاند، وثياب فقرائنا، وأحيانا متوسطي الحال من السكندهاند، ونحن خير أمة أخرجت للناس. أليست هذه الشيزوفرينيا بحاجة إلى دراسة مطولة.

ثم.. كانت صدمة هزيمة ١٩٦٧، تلك الصدمة التي جعلتني أبدأ في مراجعة كثير من المسلمات والآراء السابقة، فكل الوعود التي قدمتها لنا التبشيرات الغربية باليوتوبيات السعيدة - تحرر، مساواة، اشتراكية - تكشفت مرة واحدة عن ثنائية الوحش البشري الأبدي المنتصر والمهزوم، السيد والعبد.

بدأت مراجعة النفس، فأدرت ظهري كما سيدير كثير من أبناء جيلي ظهورهم لأنبياء الغرب، وعدت إلى مكتبة أبي من جديد أسائلها عن إجابات لم تعطنيها أيضا، وكان أن كتبت رواية «ملكوت البسطاء»، شكل خالص الغربية، رواية الأصوات والمونولوج الداخلي وتيار الوعي و.. موضوع عن القرية الشامية تواجه صدمة الغرب بعد سقوط الرداء العثماني الطويل، والهوية العثمانية في مواجهة الآلة العسكرية الفرانكو - إنجليزية، ثم الفرنسية فقط، والاستنجاد بالهوية الإسلامية، في تجلياتها المذهبية المختلفة أولا، ثم بهوية مستحدثة بين المتعلمين وقراءة الصحف (والملوثين) بين قوسين بالحضارة الغربية اسمها الهوية العربية.

أحرزت هذه الرواية كما سبق أن قلت قبولا نقديا طيبا. ولكنها لم تحرز القبول نفسه لدى القراء العاديين الذين اعتادوا الحكاية قريبة التناول سهلة الوصول، وكان أن جابهني السؤال الذي سيجابه كثيرا من المبدعين: إلى من يستجيب في إبداعه، لذوقه المربى عموما غربيا، فينفصل عن القاعدة الكبرى، الجماهير، أم إلى ذوق الجماهير فينفصل عن التيار العالمي الذي لا بد أن يكون منتميا إليه في النهاية، فنحن قبيلة الكتاب، قبيلة واحدة انتشرت في العالم، ولها قوانينها، وطموحاتها، وأحلامها الواحدة.

وجاء الحل حين قدم إليّ اثنان من المخرجين التلفزيونيين طالبين تعاوني مع التلفزيون، فأعدت كتابة رواية ملكوت البسطاء تلفزيونيا، وكان علي لكتابتها تلفزيونيا أن أتنازل عن كل شروطي الفنية. فأفككها إلى عناصرها الدرامية الأولى، وأعيد صياغتها وفق تسلسل الحكاية الطبيعية متخليا عن الأصوات، وعن المونولوج الداخلي عودا إلى إرضاء المتلقي الأوسع - الجمهور.

في ذلك الحين اصطدمت بالوسط الثقافي السوري للمرة الأولى، وكان وسطا مسيسا حتى العظم، ولكن تسيسه كان فيه شيء من غوغائية السياسة أكثر من ثقافية السياسة، فقد كان الجميع مقتنعين بالدور الهائل للأدب، وكانوا على قناعة شبه مطلقة بأنك بقصيدة شعر واحدة قادر على تغيير نظام، وبرواية جارحة قادر على تغيير مسار أمة، وكان الحزبان الأكثر سيطرة على الساحة الأدبية حزبين دوغمائيين تماما، ففرضا أدب الالتزام، أدبا لا مصالحة مع غيره، ولكنهم حولوا أدب الالتزام إلى أدب ميكانيكي، مستغِل ومستغَل، وفتاة جميلة معادل موضوعي لموضوع الاستغلال وبطل ثوري يكافح و.. يختصر أخيرا، ويعم السلام الأرض. المستغل قد يكون إقطاعيا وهو الأكثر،

أو رأسماليا وهو الأقل، فمعظم كتاب تلك الفترة جاؤوا من الريف، وعانوا فظاعة العلاقات الاقتصادية المرعبة في الريف، فكتبوا عن براءة الريف وتلويث المدينة لبراءتهم.

ليس هذا فحسب، بل حصل أن أوائل الستينيات من القرن الماضي جاءت معها مجموعة من مثقفي المستقبل، من حملة الثانوية، وأهلية التعليم الابتدائي المتحمسين جدا للثورة. ولكن زادهم الثقافي كان محدودا، ومع ذلك فقد كنت تسمعهم في كل مجلس، وفي كل صحيفة، ووراء كل ميكروفون يقولون: ما لنا وللكتب الصفراء. أنا أرفض الكتب القديمة العفنة، وكان أحدهم يتطرف فيقول: من هذا الجاحظ. لقد اهترأ منذ زمن طويل، الأصفهاني، المبرد.. ويدير ظهره في ازدراء لأولئك الناس، وهكذا ظهر لدينا جيل ممن أعلن القطيعة الكاملة أو شبه الكاملة مع التراث، ولما كانت مناهجنا التعليمية أضعف عن تعليم طلابنا ما يكفي من اللغات الأجنبية للتواصل مع العالم وتياراته الأدبية المعاصرة، فقد اكتملت الدائرة وعشنا مع جيل انقطع عن التراث، وقطع عن العالم وصارت وسيلة اتصاله الوحيدة المترجمات التي ربما كانت قد نقلت عبر لغتين أو ثلاث، وهكذا صار لدينا جيل من الكتاب يقرأ مترجمات سارتر فيصبح وجوديا، ثم يقرأ مترجمات ماركيز، فيصبح واقعيا سحريا، ثم يقرأ، وهذه آخر موضة، كونديرا فيتناسل كونديرا في كتاباتنا.

لم أنسجم مع جيلي الإبداعي، فقد كنت مختلفا عنهم في أشياء كثيرة، ولم أكن غنيا، فاضطررت إلى القيام بتنازلات حتى لا أخضع لإملاءات الدولة في كتاباتي، فصرت أكتب للتلفزيون ما يمكنني من العيش، وأكتب لنفسي متطوعا ما يرضيني، ويرضي ذوقي أدبيا، فكتبت بعد بضع روايات هي: طائر الأيام العجيبة، وليال عربية، والمدينة الأخرى، كتبت رواية التحولات. وكان في ذهني عند اختيار العنوان تحولات أوفيد أو الميتامور فوزيس، وكنت قد وصلت إلى قناعة أن الحضارة التي أعيش بين ظهرانيها، العربية الإسلامية، هي حضارة توقفت عن العطاء الروحي والفكري منذ القرن الرابع الهجري، وأن كل ما عاشته من بعدها كان تناسخات. هي لا تفعل إلا أن تنسخ ما فعل الآباء والأجداد.. وكان أكثر ما أرعبني أنه حتى الحركات السياسية، الأحزاب التي تكلست فيما بعد تحت اسم فرق أو طوائف قد توقفت منذ القرن الخامس الهجري، فكل المذاهب والفرق والطوائف الإسلامية المعاصرة هي ابنة ما قبل ذلك التاريخ.

كتبت رواية التحولات، ويبدو أنها كانت ناضجة في مخيلتي تنتظر الانطلاق بعد زيارة إلى قلعة شيزر مع عدد من الأصدقاء، وقلعة شيزر قلعة قريبة من حماة، وكان يحكمها أسرة من أواخر الأسر العربية الحاكمة هي بنو منقذ الذين اشتهر منهم الأمير المؤرخ الشاعر أسامة بن منقذ.

في زيارتي لقلعة شيزر، وفي أثناء تجوالنا فوق ما تبقى منها، اصطدمنا بطفل في العاشرة أو الحادية عشرة من عمره، وكان يرعى قطيعا من خراف وجداء بائسة فتقدم منا يطلب سيجارة، وفوجئنا بالطفل يطلب سيجارة، فأخذ الرفاق يعابثونه، يمنعونه ويحرمونه، وكنت أتأمله. كان فتى خارق الجمال، جمالا نادرا، ولكنه كان وسخا، عرقان يضع كوفية لا لون لها لشدة وسخها، وأنفه يسيل، وعرقه يشكل خطوطا على خديه ورقبته، عندئذ خطرت لي الفكرة: يا إلهي أليست هذه هي حضارتنا إذن. جمال خارق مغطى بالوسخ والإهمال واللامبالاة، ثم تطورت الفكرة: ماذا لو انتزع هذا الطفل من هذا الوسط ونقل إلى أسرة معاصرة تستطيع تعليمه وإلباسه وإعادة تنشئته، فأي فتى سيكون! وهكذا ولدت الرواية بكتبها الثلاثة حسيبة وفياض، و.. هشام أو الدوران في المكان.. ولا نزال ندور.

بعد اختتامي لرواية التحولات، توقفت لفترة غطست فيها في الكتابة للتلفزيون، ولكن الرواية كانت تخزني طيلة الوقت، وكانت المآسي الكبرى التي مررنا بها منذ أوائل الثمانينيات حتى الآن، وكانت قراءتي المعمقة للتاريخ العربي، وكانت السوداوية التي حلت علي. لماذا حفل تاريخنا بكل هذا الكم من الطغاة، فمقابل نور الدين محمود بن زنكي ومقابل صلاح الدين لدينا العشرات من الطغاة والقتلة بدءا من المملوك الأول حتى عبدالله الجزار وضاهر العمر وبقية القائمة معروفة، فأخذت أبحث في جذر الطاغية العربي، وفي مقابله في جذر مدينة الأحلام – اليوتوبيا التي كان الناس يهربون إليها روحيا، وهكذا كتبت رواية «فخ الأسماء»، ثم رواية: «لو لم يكن اسمها فاطمة»، ثم.. رواية أخرى لم أسمها بعد.

فيما بين «ملكوت البسطاء» التي حاولت فيها قراءة خروج القرية الشامية من الرحم العثماني وآلام هذه الولادة العجيبة، ورواية «فخ الأسماء» التي حاولت فيها قراءة الدكتاتور المسلم، وكيف صنع نفسه، وكيف صنعناه، وخلدناه، وأسطرناه، وجعلناه الأول والآخر، والعالم والملهم. ما بين هذين القطبين لا أزال أبحث عن السؤال الصحيح لهذه الجموع التي تعيش في إقليم لم يعد يعرف له

هوية حينما حل الدكتاتور محل الإنسان في الهوية.. أتساءل: كل الأمم صنعت يوتوبيات حاولت فيها إصلاح هذا العالم على الأرض، فلماذا كانت كل يوتوبيات الحضارة الإسلامية دينية منذ مدينة الحسن الصباح حتى مدينتي التقى جابرصا وجابلقا التي أخذت تجليها في مدينة الطالبان اليوتوبيا. ترى، أهناك جواب، أم سيظل إيجاد السؤال هو الجواب.

* * *

شهادة الروائية

فوزية شويش السالم (*)

(*) شاعرة وروائية وكاتبة مسرحية.
- أعلنت كأول كاتبة عربية في المسرح التجريبي في مهرجان بغداد المسرحي عام ١٩٩٠.
- أول عمل مسرحي لها «تداخلات الفرح والحزن» من إنتاج جامعة بغداد، وقدم في مهرجان بغداد المسرحي عام ١٩٩٠.
- صدر لها أول ديوان شعري بعنوان «إن تغنت القصائد أو انطفأت فهي بي» عام ١٩٩٥.
- صدر لها أربع روايات.
- لها دراسة بعنوان «تجربتي في الرواية»، قدمتها في ملتقى الروائيات الخليجيات، في مدينة الشارقة عام ١٩٩٩.

قبل الرواية جاءت الأسئلة، ومع الرواية جاءت الأجوبة، وبدأ المشوار الطويل في دروب المعرفة، واستكشاف الوعي الفني.

سألتُ صديقة رسامة: لماذا لا تجربين الرسم في مواضيع مختلفة؟

أجابت بأنها تحب أن ترسم في مواضيع محددة سلفا.

قلت: حاولي أن تجربي الرسم من الخيال... قالت: إنها تخاف من تجربة الخيال... ومن هنا جاء السؤال الأول: كيف يأتي الفن من دون الخيال، أو بمعنى آخر التخيل؟!

والخيال وحده لا يأتي بفن من دون مغامرة وجرأة، ولكن هل هذا يكفي لخلق فن؟ وبدأت الأسئلة تتوالى وتنبعث الأجوبة كلما مضيت في الكتابة أكثر وأكثر. كتبت في الشعر والمسرح والرواية، التي أجابت عن معظم الأسئلة. فكل رواية هي تخيل وإلهام، وجرأة، ومغامرة، وابتكار، ووعي، ومعرفة، وتقنية، وإنصات، وتأمل، ومثابرة، وصبر، وفي النهاية حظ وترويج.

وكلما وصلت إلى معرفة معينة أدركت أنها ليست كافية، وأن هناك شيئا آخر في الانتظار. وبدأت كتابة الرواية من برقة إلهام في موضوع ما، ثم يبدأ الخيال في العمل عليها، وبالطبع لا يكفي إن لم يكن هنالك جرأة في تناول مواضيع لها رؤية خاصة في التناول والطرح.

فرواية «مزون» مثلا، تعالج الزنى والرجم، والخوف، والهواجس، المحملة بتراث هائل من المحرمات.

كذلك تطرقت إلى الرق في الخليج من زاوية مسكوت عنها في التناول، وكتبت عنه في رواية «النواخذة».

في «الشمس مذبوحة والليل محبوس»، تناولت إحساس الاغتصاب من داخل الطفلة المغتصبة، وليس من الخارج الحكائي للرواية.

في «حجر على حجر»، كتبت عن الوجود اليهودي في اليمن والجزيرة العربية، من خلال علاقة حب بين عربي ويهودية، والنص لا يدعو إلى التطبيع، ولكنه يبحث في الشكل الإنساني مع مطابقة للنص التوراتي.

وفي نص «آكل الوردة»، عالجت الغريزة غير المهذبة، وغير المدجنة بأقنعة التحضر، والسلوك الاجتماعي، أما المغامرة فهي في اجتراح كل ما يخطر على الوعي الفني من دون اكتراث لما هو غير ذلك، فالإنصات والتقاط كل الشفرات الصادرة عنه هما في الواقع مغامرة بكل مقياس. وبالطبع لا يكفي الخيال والمغامرة لخلق فن أو رواية من دون الابتكار. والابتكار وليد اللعب، واللعب هو الفن، والفن في النهاية متعة للروح والعقل والوجدان، بالإضافة إلى أنه قاتل للخوف والوحدة والقلق، ولذا جاءت الرواية

رئة أتنفس منها الحياة في متعة، وأنسى الوحدة والقلق، والمتعة هي المكافأة الوحيدة التي تأتيني من الكتابة؛ فأنا لا أكتب سعيا إلى الشهرة، وبالطبع لا توجد هناك أي مكاسب مادية.

ولكي تستمر المتعة يجب الاستمرار في توليد الابتكار واللعب، ولذا جاءت أعمالي الروائية مختلفة في تقنيات الشكل والمضمون وإيقاع اللغة.

وغاية الكاتب هي الوصول إلى أسلوب ينتمي إليه.

والابتكار يلغي هذه الغاية ويقضي عليها. وقد سألني صحافي إلى متى يستمر هذا الابتكار في التجريب واللعب؟

أجبت: ما دام هناك وحدة وقلق يستمر اللعب لقتل هذه الهواجس.

ولكن هل يكفي الابتكار لخلق رواية ناجحة؟ يجب أن تكون هناك تقنيات جديدة لم توجد من قبل، حتى من قبل الروائي ذاته.

وإلا فما الجدوى من اللعب حين تكون أسرار اللعب مفضوحة؟

في رواية «الشمس مذبوحة والليل محبوس»، جاءت في تقنية الزمن الدائري والدراما اللاهثة ذات الإيقاع السريع، الذي لا يترك للقارئ فرصة لالتقاط أنفاسه.

أما رواية «النواخذة»، فهي رواية لا تصف البحر، ولكنها هي البحر ذاته لأنها بنيت على أجساد: جسد السفينة، جسد الرق، جسد الصحراء، جسد الملح، لذلك فهي رواية لا تنتحل الشخصية، ولكنها تصبح الشخصية ذاتها.

في رواية «مزون» جاءت التقنية مختلفة تماما، فهنا الميلاد والموت والحب والمعرفة، أيها يسبق الآخر؟ أربعة أبواب تستطيع كتابتها كيفما تريد حسب رؤية المؤلف ونظرته الفلسفية تجاه الوجود. ابدأ بالميلاد أو بالموت أو بالحب أو بالمعرفة، أي باب ستبدأ به سيتغير الشكل الروائي والرؤية الوجودية، خيارات كثيرة ولعب غير محدود.

«حجر على حجر» رواية قامت على البناء والهندسة المعمارية في الإنشاء والتعمير الحكائي حتى مع وجود التشظية في الزمان والمكان، كأن البناء رصف حجر على حجر.

والتقنية هي المفتاح السحري للنص، تمنح قدرات كبيرة للمؤلف، ففي نص «مارجو» مكنتني التقنية من الشخصية وصفاتها وتصرفاتها وزمنها من حروف اسمها.

طلبت إليّ زميلة في ندوة بأن أشرح لها كيف كتبت نص السيرة في «حارسة المقبرة الوحيدة»، لا توجد طريقة في الكتابة، كل نص يملي علي حياته الخاصة به، والابتكار هو سر الوصفة، فحين نبتكر تلغى كل الوصفات الجاهزة والمعلبة، ونكتب روشتة صالحة لنص معين، ولا تنطبق على نصوص أخرى، فكل رواية لها حياتها التي تتفرد ببصمتها.

ولذلك، لا يوجد معنى للشرح أو التبني أو الأستذة. الفن لا يأتي معلبا.

الفن اكتشاف وخبرة، ووعي، وإلهام، ومعرفة، وجرأة، ومغامرة، وتقنية، وإخلاص، ومثابرة، وعمق، وإنصات وتأمل.

وكلما وصلت إلى مرحلة اكتشفت مرحلة أخرى في الانتظار.

فما أهمية الإلهام، والخيال، والجرأة، والمغامرة، والابتكار، من دون حصان الصبر والإخلاص والمثابرة؟

الفن بئره عميقة لا يمنح أسراره إلا بابتلاع الفنان، والأسرار لا تنفتح إلا بالصبر والمثابرة.

قال لي صحافي صديق: من غير المعقول أن تتصحي الشباب بالإنصات إلى صوت النص عند الكتابة!!

وأكرر ليس هناك إلا الإنصات والتأمل لسماع النص واكتشاف ذاته، والرواية هي اكتشاف ذاتي يحتاج إلى وعي وعمق إنساني لتتبلور وتتضح حتى تصل إلى المعرفة، وعندها تبدأ الكتابة.

فهذا التأمل والإنصات الطويل للصمت المخاتل في الأعماق، التي تتخلق فيها الشخصيات وتتهيأ للانبعاث، هما مرجل الابتكار والإبداع.

ولكن هل الإلهام، والخيال، والجرأة، والمغامرة، والابتكار، والصبر، والمثابرة، والإنصات، والتأمل والتقنيات، كافية لكتابة رواية ناجحة في معيارها الفني من دون أن تأتي بلغة لامعة ومتفردة؟

أعتقد أن هناك كثيرا من الروايات مرت مرور الكرام بسبب عادية اللغة وانطفائها.

اللغة إنصات لغير المتوقع والمألوف، فحين نتعلم أن الجملة هي فعل وفاعل ومفعول به، وتأتي الإشارات السرية بتراكيب غير مألوفة، هنا تقوم المغامرة بالفعل الجامح للغة خاصة ومتفردة.

هذه المغامرة يُدفع ثمنها من حروب وعداوات من جهات معلومة وغير معلومة، متوقعة وغير متوقعة، والإبداع لا يأتي إلا بالمغامرة، وإن كان الثمن باهظا.

نص «أرجيلة وخمسة نباريش» هو بداية اللغة في الشكل الروائي الشعري.

في رواية «النواخذة» ارتدت اللغة شكل البحر في حركته فهي مترجرجة، ساكنة، عنيفة وغامضة. وروح الرواية كلها اتخذت حركة الهياج والسكون. وحين جاءت رواية «مزون» كانت مختلفة عن «النواخذة» في لغة تتبع أنماط الحياة في المدينة والجبال، وعبر أزمنة مختلفة في التراث والتحضر.

أما «حجر على حجر» لأنها رواية تأملية، فقد جاءت فيها اللغة هادئة ساكنة، تغوص في الأعماق وتتحرك في سرية تشبه حركة أشخاصها.

سرانية اللغة جاءت لتلقي بظلالها على غموض الحياة فيها، وعلى النصوص التوراتية والتراثية. ولكن لماذا أكتب في مقاطع شعرية؟ ولماذا اللغة الشعرية؟

التقطيع ناتج عن المشهدية السينمائية أو المسرحية، وذلك لحدوث عدة أفعال في وقت واحد، ولو كتبت على سطر واحد، لأربكت القارئ وأربكت النص، لذلك فإن التقطيع يوسع المشهد ويحقق سهولة التلقي.

واللغة الشعرية تدفع بالإيحاء والتأويل إلى أبعد مدى، وهو ما يمثل للكاتب الحرية القصوى في الكتابة. أما الشكل المسرحي أو السينمائي فهو يأتي بعفوية مطلقة من دون قصدية.

وفي روايتي القادمة بحث آخر في خيمائية اللغة والاستيلاء على القارئ.

وفي النهاية أقول هل اللعب من دون قواعد؟

وهل المتعة من دون هدف؟ بعد اللعب تؤسس القواعد وبعد المتعة ينتج الهدف.

كذلك كنت أكتب لنفسي وليس للآخرين، لأجل المتعة والخلاص من القلق، ولكن الرواية علمتني أن أكتب لخلاص الآخر أيضا ولمنفعته وفائدته، فالدراسات الجامعية التي قامت على رواياتي أشعرتني بخطورة الكلمة وخطورة الفن.

وأدركت أن الكاتب لا يمكن أن يلعب للتسلية، لأن للكلمة جناحين يصلان إلى مطارح أبعد مما يتصورها فكر المؤلف، وأن الفكر والفن أخطر سلاحين موجهين إلى الناس، لأن الفن قادر على تحويل الإنسان ضد نفسه وضد قضيته، ولذلك بدأت أحمل الأمانة وأشعر بثقل وطأة الكلمة وخطورتها.

كذلك أنا ضد مقولة الحداثة وغير الحداثة... لأن الكتابة هي جسد الكاتب؛ تشبهه تماما في الجسد والعقل والروح، وكلما جاءت تشبهنا أصبحت أكثر صدقا وأكبر قيمة.

وأنا أدين للرواية بالكثير لأنها خلصتني من أحزاني، ولأنها رفيقة الوحدة والهواجس، ولأنها منحتني الثقة التي لم يمنحها الشعر لي، ومكنتني من استغلال جميع مواهبي، وجاءت لي بالخلاص من مطاردة الزمن، وقالت لي كلما وصلت إلى النبع وجدت غيرك قد سبقك بطرق أخرى، ولكنك خططت دروبك وحدك ولم تسيري في دروب التقليد والاستهلاك والترويج.

* * *

شهادة الروائية

ميرال الطحاوي (*)

(*) من مواليد محافظة الشرقية - جمهورية مصر العربية في عام ١٩٦٨.
- حاصلة على بكالوريوس آداب - لغة عربية عام ١٩٩١.
- حاصلة على ماجستير في الأدب العربي الحديث عن دراسة «الهجرة والتمرد في القصص العربية خلال الستينيات» في عام ١٩٩٥.
- عملت مدرسة مساعدة في قسم الأدب الحديث والمقارن في جامعة القاهرة - الفيوم.
- أصدرت أول رواية لها في العام ١٩٩٦ بعنوان (الخباء)، وقد اختيرت كأفضل عمل أدبي في استبيان النقد، كما حصلت هذه الرواية على جائزة أفضل رواية في معرض كتاب القاهرة في عام ٢٠٠١.
- صدرت لها ثلاث روايات مهمة، ترجمت إلى العديد من اللغات الأجنبية والعالمية.
- لها العديد من المشاركات المحلية والخارجية.
- حصلت على العديد من الجوائز المهمة، حيث اختيرت كواحدة من أصغر السيدات الموهوبات في برنامج المركز الثقافي في مصر، كما رُشحت لتمثيل مصر في عدد من المهرجانات والملتقيات الأدبية.

لم أكن وحدي وأنا أجمع شذرات أسموها (علم)، كانت الأعراس التي هي حلقة من أجساد تتراص تاركة فضاء الحلبة لجدة بعد أخرى، موشومات بتجاعيد الحكمة، يخرجن على هيئة ساحرات، عرافات قديمات أقدم من كل ما حولهن، متشحات بمواجد مرمزة

يكسيها ضباب اليأس
العين وين ما راق جواها
والصبر ما قضى حاجات
مليت والرجا بابه قفل

الهنهنات التي تصدر من المفترشين لليالي البدرية التي هي موعد كل قران كن ينهين كل مقطع بزغاريد مشبوبة، الزغاريد هي بحة القلب الموسوم بالمواج، والفم المكمم بالكتمان، تاريخ نساء هن الوجوه الكثيرة نفسها في صابية العرس، الوجوه التي تصل إلى الشيخوخة بحكمة مفادها أن البوح يتوارى خلف أشكال كثيرة للتخفي، وأن أدق الخلجات التي لا يمكن التصريح بها للكلام المباح سرها التورية، والعلم... مجهول، إنه دائما مجهول بالتخفي وراء المطلق لكن ضمير الغائب يوازي الحضور الثقيل.

أحبس وأجمع في المرويات، الحكاية رحم أنثوي مملوء بالشفرات والرموز، والبوح خفي عاجز عن الإبانة، عالم المرويات عالم متخيل تتربع شهرزاد الأم الكبرى، شهر زاد التي تفتح عيون الطفولة (على كان يا مكان) وكان هي الماضي المجهول والطلسم الذي يفتح أروقة المتخيل على بشر يسكنون دائما في أخبية بعيدة بالقدر الكافي لأن أصنع التفاصيل على هوى الروح المكممة للخروج، بلاد بعيدة، أغلق عيني ومن أفق الحدوتة يأتي الحلم، تغزل الجدات المشغولات دائما بحلج قطن سيصبح فتائل للمبات الكيروسين لليلة مقبلة، أو بتطريز الدوائر والمثلثات المغلقة على مزيد من الأحجية، وبين أيديهن الخشنة المتعبة ينقضن غزلهن كل يوم ليصير ليلا حكاية جديدة، لها الأبطال والعوالم نفسها (كان فيه ملك وملكة، كان فيه جمال يسرح في أرض الله الواسعة، كان فيه ولد وبنت) النهايات السعيدة بأن يصل الجمال إلى أرض الحقيقة والملكة تنجب وريثها ولو كان بعد طول انتظار وأن تفلت البنت من فكاك الجني الذي يسجنها في القصر العالي على يد الولد الذي يتسلق جدائلها الطويلة، الحكاية تتكرر عبر طرق مختلفة، والحلم أن تنفتح الأشكال المغلقة وأن تصبح عالما أرحب، والبيوت المسورة بالمحرمات، تنتج رحابتها عبر سلالم الحكي، عليه أتوكأ وأكبر وأكتشف كيف

يقاومن مثلي الموت الحتمي على يد السياف الأكبر الزمن وخرائط الشيوخة على الوجه بخلق كائنات على شاكلتهن، مهددات بالليالي المقبلة، أن تنضب هذه المخيلة، وأن يستسلمن لأسر الجني الذي يحكم السور وينصب القلاع، ويسكنهن في الغرفة الواحدة، لأن كل الغرفة إذا سرقن المفاتيح لن تكون سوى مسالخ وأعضاء مبتورة لنساء تمردن وفتحن أبواب ونوافذ كان شرط الحياة ألا يستجبن للفضول وأن يستسلمن لواقعهن بتسليم مضجر وأن ينقضن غزلهن ليعدن غزله مرة أخرى، منسحبات حيث يصبح المتن الوحيد الذي يكتبه نص مروي، مراوغ. التاريخ الذي حكر اللغة على الرجل كما يقول الغدامي، ومن قبله يشير الجاحظ - والحكاية على المرأة، حيث التصقت الفحولة بالذكر. اللفظ فحل، والشاعر الكبير فحل، والمؤنث مروي مهدد بالزوال، المؤنث متوار خائف، كانت الثقافة مهد هذا الخوف وكانت القسمة، بأن الكتابة وتاريخها حكر على الرجل وكان الحكي إرث المؤنث، وحين تقرر ابنة القبيلة أن تكتب فإن عليها أن تتحصن بالحشمة وأن ترتدي كل أقنعة اللغة لكي لا يصير البوح فضيحة وأن تجعل من بطلاتها صدى لعوالم بعيدة، مستعيرة ما تعلمته من حنكة العجائز عن البلاد والعباد والذي كان فيها ذات يوم، الأنوثة التي وقفت حاجزا بين بوح الفحول وفصاحتهم تتلعثم باحثة عن طرق لتتجسد.

الأنوثة التي هي ضد الإبانة والتي يكمن سرها وشبعتها في التواري حين تصبح اللغة والبيان عدتها لتوجد في فعل الكتابة فإنها تبحث عن إطارات أخرى للتخفي، عالم مواز للعالم الحقيقي وأبطال يفيضون بمواجدهم على سبيل التقية، مثل العلم الذي برعت فيه كل نساء القبيلة، وحاولت الإمساك بمغزاه وأسراره (ليلي أبو الغد) حين ارتحلت خمس سنوات في قبائل أولاد علي، عمومتي وجمعت من فن (العلم) الذي هو بوح النساء ما يساعدها على كشف هذا الحجاب، حجاب من مشاعر(مشاعر محجبة)، ليلي أبوالغد التي جمعت ما قيل حول كل مقطع من مقاطع العلم، ووقفت تتأمل صراحته وبيانه وجرأته، التي هي ضد العرف وسماح القبيلة لمثل هذا الفن النسوي، كانت مثلي مغرمة بكشف ما هو أعمق من القول ... قانون وناموس البوح، فهو لا ينسب لقائل ولا يعرف من هو صاحبه ويظل دم القول منثورا بين الأخبية (وغلاك لا تخاف عليه مدسوس بين عيني وهدبها)

يتوجعن في أنين عميق أسر ، القلب يا بعيد الدار يمسي معي ويبات عندك وقلوب الأخريات .... قلب واحد مفصح مكنون بسر من قالت ومن تعني أنه

(له)، مجهول معلوم (علم)، فرد بعينيه، لكنه ليس واحد، إنها دراما المجة والفقد والهجر أرق الأنثى السرمدي أن تتوجع دون أن تبوح وأن تعرف أنها موضوع للغزل الصريح والفج والمبتذل والعذري، لكن غير قادرة على أن تغامر بالاجتراء على هتك الستر أو إعلان وجودها. هي المكنونة بلا اسم، المرموزة بالكنايات، هي (الحرم)، والمقدس المغوي، وينحدر طوفان العلم في ذاكرتي (غلاك لا تخاف عليه حتى إن غبت عامين تجده)

تشيب وأنت في مصباك العقل لو شاكيك يوم يا علم

العلم المجهول المعلن لا يسمع ولا ينصت إلا بمجاريد تتغنى بفحولته وبقوته وبقدرته على اقتناص غزلانه البريات، فقط يبقى الرثاء، يبقى العديد وحده فنا أنثويا لأنه الساحة التي سمح لها بأن تهدج فيها أجمع في العدودات، حكايات مخفية أخرى يفضحها الموت ولا يتستر على حشمة، المعزى ساحة لطبول عالية تدق سبعة أيام في مقابر القبيلة، الموت الحاضر عليه أن يسمع:

ولا تقولوا يصافي النيات
مكتوب عليكي يا عين وقسيمات
كنت فين يا وعد يا مكتوب
جوه خزانة وبابها مردود
كنت فين يا وعد يا مقدر
جوه خزانة وبابها مصدر

العزاء ليس فقط ساحة للندابات بل لبلاغة حرة وقادرة على فضح كل من انعتق في الصدر:

بابي حدا بالك ما
حاملة الفرقة ولا غيابك
ياريتني ودعتهم يا ريت
حطيت يدي في يدهم وبكيت

الإفصاح بالمحبة والمجاهرة بها تبخس بضاعة الأنوثة، تحيلها إلى رخص عارٍ، الإعجام واللثغة والكتمان زاد الحكمة وزاد الشيخوخة، هل كان ينبغي أن تشيب تلك الروح المؤرقة بالبوح لتمسك القلم مسفرة عن ذاتها، أنقب عن كل ماتم لي اختزانه من عوالم (الحريم)، حريم القبيلة، جدات يتحدثن برزانة عن حكمة السنين، أن يوحي المعنى ولا يصرح، أن يظل مضببا غائما خائفا من لحظة الإفاضة بمعناه، فإن كانت الألفاظ والبلاغة والفحولة ملقاة في الطريق

كما يقول أهل البلاغة وقدماؤهم، فإن المعنى الأنثوي لم يكتب بعد. وتراث الكتابة العربية تعالى عليه وصار ما هو نسوي أدنى وأقل نضجا وأقل خبرة بتاريخ الفن، وتناسى هذا الواقع أن الحكاية هي رحم الجميع، وأن المعاني.هي التي طاردها الفحول وضلوا إلى كينونتها الأنثوية، فهل كان سفور المؤنث الغائب عن حقل الإبداع يضيف إليه وكيف له ذلك؟.. كيف للأنامل التي كان الغزل هوعلمها وقعر بيتها خير لها من باحتة، وأن الإصابة في منع النساء من الكتابة، كيف ينسجن من حرير اللغة المحرم متن الرواية؟.. بعد أن احترفن فن الشفهي المتمرد الملغز والمعجب الذي تحدى التدوين الرسمي بخلوده المتناقل.

كان تراث الإنسانية كله يحوي ذلك الظلم الذي ولد نصوصا جرى اكتشافها بالمصادفة، شعر نساء البشتون، الأشعار الهندية القديمة، شعر نساء الصين، شعر مروي تم تدوينه، باعتباره أثرا أنثروبولوجيا، وإن صار بعد ذلك مثله مثل (الليالي) وحكايات الجواري من أخصب وأجرأ ما عرفت الإنسانية لأنه قادر على الإبانة الموجزة وتحميل الرموز، متن يظهر براءته وعفته فيقود إلى غواية الحكي، غواية التخفي والتمرد الدفين على لغة الفحول، بحثا عن فتنة المؤنث عن أوراقه المطوية في الشفاهي، وعن خصوصيته، بحثا عن عوالم، لم تكتب مكنونة بمواجع الأنثى الأبدية المبدعة والقادرة على توليد الدلالات، وتخليق الرمزي تقية من فصاحة البيان، كان المخل المغزول لا يمثل لدى تراث المرأة المكتوب على حداثته بل كان مرويا من العلم والعديد والحكايات منذ عشر سنوات بالضبط بدأت الكتابة، البيت الكبير عمات وجدات يلضمن الحكايا عن الأموات الأحياء ويطعّمنها بالأغاني ذهبن وبقيت العدودة

«وحطيتك على بابهن حريص وين يا حجر بيت غاليين»

إطلال عالم من التجار على قوافلهم، ورعيان استوطنوا الأرض العالية، في العلواية أو أقطاع البدوان، حيث يمر العابرون ويرثون عالما من المرويات، عالما يطلق على نفسه عربان مصر، وتاريخا وصفه ابن أياس وكأنه من عجائب الدهور، فرسان يمتطون سيوفهم بحثا عن مغنم ، الذين غربوا من ديار نجد وطوقوا الساحل المتوسطي الطويل حتى قلب الصحراء كانوا في الحواديت والسير المروية ذوي شوارب معقوفة، أبو زيد، وأبو علام، والجازية الشريفة. في مسابح الشيوخ الذين افترشوا ذاكرتي ثمة تاريخ طويل بين الخرافة والحقيقة، تقف فيه جداتي، متعبات ، لا يتوقفن عن حبك المرويات ، وسرد

الأساطير، والمواجد نساء موشومات بأرق المصائد التراجيدية، بنات صغيرات يسقن إلى بيوت الأعمام والأخوال ليكررن دورة الخضوع في بيوت جديدة. ستروي جدتي حكاية زواجها ألف مرة وكل مرة بشكل وأداء مختلفين، ستقول كانت نائمة عندما دخلت ولكزتها لترتدي عباءة أخيها (السكروتة أو الجلابية) وحملتها على كتف العبد (مرزق)، كان يحملها كطفل صغير، هي ابنة الثانية عشرة ليضعها في حجر ابن العم ، ابن العم الذي تسمت على اسمه، أي صارت له منذ ولدت بحكم حقه القبلي فيها، ابن العم هذا ظل يتلصص على ذاكرتي، ويرعبني بفتح الصفحات التي أحاول أن أكتبها، ابن العم الذي يسمح ويمنع، تصبح الأنثى له إذا طلبها، وينزلها من هودج العرس إذا أراد أن يستولي عليها من رجل صارت له.

الجدات اللاتي توسدن ذاكرتي كن يحكين عن أبناء العمومة بافتخار تركة تتباهى بمالكها، ويتناقلن لغة العبودية بامتثال تراجيدي محزن. في أروقة الحكايا يتناقلن أسرارا أكثر ألما عن عمات وخالات دسسن السم للقرين، وانسحبن في الوحدة حتى الجنون، واختفين في طيات الرمال التي نقلت دائما أنين هذا الأسر القبلي والقيود الصارمة.

الخوف من مصير مماثل، القلق من قيود لا يمكن الفكاك منها، الكتابة تسقط رغما عني في عراك المؤنث، في النضال ضد عالم الذكور القاسي، قدر لم أرد أن أسقط فيه. من قال إننا نكتب ما نريد، ثمة إرادة أقوى هي التي تحكم كل كتابة.

أكتب عن نساء متمردات يعاركن الأبواب المغلقة يركضن وراء حلمهن وينتهين نهاية ميلودرامية مفجعة، ويحاصرني السؤال المعقوف بلا إجابة، عن تجربة المرأة والكتابة النسوية، والجندر والنوع، وحقوق المرأة، فكيف ترتهن الكتابة بالنسوي، وكيف يتغلغل هذا المؤنث نصا أراد أن يتحرر من كل القيود، وكل الأطر التي تسجنه في حيز وشكل.

تبنيت في ثلاثية روائية هي الخباء - الباذنجانة الزرقاء - نقرات الظباء - ضميرا يحول ويشي ويؤرخ ويبطن ويظهر فتاة، طفلة امرأة أنثى عربية قد تحيل إلى أتوبغرافيا، أو شكل سيري فكلهن أبطالي، بطلاتي، فاطمة في رواية الخباء، ندى في الباذنجانة الزرقاء، هند في نقرات الظباء هي ابنة البدو التي تتسلق الأبواب والمعمار القبلي بحثا عن حريتها، أو تكسر تصور الأب والأم والأخ والدين والتقاليد لتصير، كما حلمت، مجرد سمكة اسمها ايرمالادوس

ترقص في بلورة على إيقاع جسدها، تكتشف أنها ليست باذنجانة زرقاء كما أسموها بل هي لحم ودم وجسد وروح، وهي كذلك هند التي حوكمت لجريمة غير معلنة، وعاشت في غرفة بلا نوافذ ولا أبواب، يُلقى إليها الطعام من كوة في السقف، امرأة تحاكم بجريمة المحبة، تخرق العرف القبلي فتصير ضحية هذا العالم مثل كل البطلات الأخريات، النسوي الذي أتنكر له أنا بدوري مثل كل الكاتبات في عالمنا العربي، وأدعي أنه لا يخصني ولا يهمني يصبح بوابة النص ومتنه وهامشه، والسؤال الذي كان يحاصرني، كيف لا تكون الكتابة النسوية فخا للمباشرة، وكيف لا تسقط في صغائر الثأر القديم من أبناء العم الذين هم ذكور حمقى في كل الأحوال. لكي أتحاشى ذلك الصخب استعرت عين الطفلة وكأن الطفلة خارج النوع، إنها حينما ترتل أكثر براءة من كل الرواة، وتملك دهشة المتفرج الجديد على عرض متكرر، هذه العين الطفولية ترفع عني الكثير من الحرج، وتهديني بكارة التجربة وخصوصيتها، فهل كانت استعارة الراوي لعين الطفل مخرجا من متاهة النوع (ذكرا أو أنثى) أم كانت تحايلا جماليا يرمي إلى فضاء أكثر براحا من ثقل القضايا الكبرى تحررا من الحروب التي قادتها حركات التحرر القومي والنسوي. قد يغيب التقصد ويصبح النص أكثر تحايلا من حيث التقنية لينكر سقوطه في أنشوطة النسوي، لكن ثمة جدات وعمات وأمهات يحولن الكتابة إلى نص أمومي خفي وباطن، فمن رحم الحكاية كانت الرواية، ومن خصوبة اللغة ومواجد الحواديت الأولى تخلقت الحكى ثم صارت الحكاية هي المؤنث الأول في الوجود.

* * *

شهادة الروائية

ليلى العثمان (*)

(*) من مواليد الكويت.
- نشأت في منزل يهتم بالأدب لأب شاعر له منتدى أدبي كبير.
- حالت الظروف دون استكمال دراستها بعد المرحلة الثانوية، إلا أنها صقلت موهبتها بالقراءة والاطلاع.
- بدأت أولى محاولاتها الأدبية وهي على مقاعد الدراسة، حيث نشرت في الصحف المحلية منذ عام ١٩٦٥ حتى يومنا هذا.
- عملت في مجلة الكويت - وزارة الإعلام، في ١٩٧٨ ثم استقالت.
- شغلت منصب أمين سر رابطة الأدباء الكويتية لدورتين.
- كاتبة صحافية في صحيفة «القبس» الكويتية، وفي كثير من المجلات العربية.
- اختيرت روايتها «وسمية تخرج من البحر» ضمن أفضل مائة رواية عربية في القرن الواحد والعشرين.
- عضو في عدد من الجمعيات منها: رابطة الأدباء الكويتية، اتحاد الكتاب العرب، جمعية الصحافيين الكويتية، منظمة حقوق الإنسان... وغيرها.
- حصلت على العديد من شهادات التقدير والدروع والميداليات.
- لها العديد من الروايات والقصص المترجمة إلى لغات عالمية.
- قدمت العديد من الأوراق والبحوث المهمة في العديد من المؤتمرات والندوات داخل الكويت وخارجها.
- لها أكثر من ١٦ مؤلفا - ما بين رواية ومجموعة قصصية.

هي شهرزاد إذن في كل زمان تقص حكاياتها. طفلة كنت لا أعرف الأحلام الرغيدة، ففي عذابات النهار لا وقت للأحلام. وفي الليل تنثال علي مخاوف النهار، فأغدو كفأرة تلتمس الأمان في خشونة جحرها، وتصير الأحلام ضربا من الكوابيس المتناثرة. لكن الشهرزادات المعبآت بحكايات مستلة من زمن لا أعرفه كن يمنحن تلك الفأرة بستانا ملونا تشرد فيه وتقرض من ثماره. كانت تلك الحكايات سردا من عجائب وغرائب يتفتق عنها خيالهن، أو تلك التي توارثنها عبر الأجيال من حكايات شعبية تغوص في عوالم الأسفار والسحر والجان والأميرات الجميلات والحب النبيل وأحزان الفراق وموت العشاق.

كانت أولى تلك الشهرزادات هي جدتي، ويا «للجدات الحنونات» كنت أجلس في البحر، وهي تصك علي بساقيها الثخينتين لتحني شعري، ولكي تضمن هدوئي، كانت تسرب إلي مع نسائم البحر العليلة، حكاياتها الأليفة، تلونها بالغناء الشعبي تارة، وبالأمثال الشعبية تارة أخرى، وكنت أحلق مع الحكاية، أفتح لها تلافيف عقلي بشوق، وأغلق كل مزراب قد تهرب منه، وأظل أحلم أن أكبر وأصير مثل جدتي أحكي الحكايات.

وإن كانت جدتي في عجالة تسرد حكاياتها، فإن الشهرزادات الأخريات من حاكيات الأحياء كن أكثر إفاضة وأمتع قصا. كانت الواحدة منهن لا تكتفي بالقص المعتاد، بل تأتي بالحكاية مدعومة بالفن المسرحي - اكتشفت هذا بعد أن كبرت وتعرفت على فنون المسرح - كانت تمثل في الصوت فتلونه بأصوات البشر المختلفة أجناسهم وأعمارهم، وبأصوات الحيوانات والزواحف والحشرات: من فحيح الأفاعي، وصياح الديكة، وطنين الذباب. وبأصوات الطبيعة من ريح، مطر، حفيف شجر، وهدير أمواج، كما تقوم بحركات مباشرة أو إيمائية من جسدها أو يديها وبتعابير من وجهها الذي تغير قسماته، فيبدو بحالة الحب جميلا وبحالة الشر مخيفا. كما كن يستخدمن الطرائف والأوصاف ما يجعل الحكاية أكثر متعة، ويدفع بها إلى التغلغل في أدق شرايين الذاكرة.

كانت عيناي تشخصان إلى ثغور الحاكيات. ألتقط كل نأمة وكلمة، كما تلتقط الدجاجة الجائعة حبوبها، أسمع، وأسبح في ذلك المطلق غير المحسوس ولا المرئي، أتخيل الأبطال والمواقع والواقع الذي تصفه. فأطوف في عوالمها ذلك الطواف الذي أسرى بي إلى حلم أتشهى فيه أن أكبر، وأبتدع حكاياتي وأقصها. هكذا كنت طفلة عشقت الحكاية باكرا، فكانت هي رافدي الأول الذي رش مطره على بذار الموهبة المخبوءة التي تلمست حريرها، وانتظرت إشراقة

فجرها، فقد كان إحساسي يؤكد لي أنه ذات يوم سيكون لها وجود رغم الكبت والقهر والحصار.

وأكبر... أكبر. تبدأ خطاي تألف طريقها إلى المدرسة التي نقلتني من مرحلة الاستماع والتخيل، إلى مرحلة القراءات والاختيار. فالتهمت ما تعبأت به مجلات الأطفال السائدة حينذاك، وقصص الأطفال المزخرفة بالصور الملونة. وكانت مكتبة المدرسة مليئة بها، وكلما اعتليت بالصفوف زاد شغفي بالقراءة. فانكببت على السير الشعبية وألف ليلة والأساطير وروايات جرجي زيدان والمقامات والشعر وغيرها مما يتوافر في المكتبة، وما كان يأتي به أخي الكبير إلى البيت. بدأت أتأثر وأكتب وكانت وسيلتي الأولى إلى النشر مجلة الحائط التي خصتني المعلمة أنا وأختي بتحريرها مشيدة بمواهبنا في الرسم والكتابة.

في المرحلة المتوسطة، ارتقت قراءاتي إلى المنفلوطي وجبران ومي زيادة ومحمد عبدالحليم عبدالله وغيرهم من الرومانسيين، فوجدتني بحماسة أكتب القصص والروايات الطويلة التي ما زلت أحتفظ ببعضها حتى اليوم، على رغم سذاجتها وركاكة لغتها وبساطة أفكارها، فقد كانت البذرة الأولى لطفلة تشبعت بالحكايات وبالقراءات الأولى.

كانت المدرسة هي الجنة التي رأفت بالطفلة المحرومة من حنان الأبوين، واحتضنت الموهبة التي أقاموا الحد عليها في البيت. لكن باب الجنة أغلق بقرار قاس من أبي، وكنت مازلت في المرحلة الثانوية، لكنه على رغم قسوته تلك فتح لي باب جنة أخرى. كان شاعرا وعاشقا للقراءة، وكانت مكتبته تزخر بكل كنوز الثقافات، فسقطت في ذلك النعيم، تعرفت على كل الأسماء الشهيرة من كتاب عرب وأجانب أمثال يحيى حقي، يوسف إدريس، زكريا تامر، يوسف حبشي الأشقر، توفيق يوسف عواد، موباسان، تشيخوف، سومرست موم، وغيرهم. ذلك ما دفعني أن أكتب القصة القصيرة. وأظن بل أؤكد أن حماسي قد تفاقم حين قرأت نتاجا لكاتبات من النساء عربيات وأجنبيات أمثال غادة السمان، ديزي الأمير، سميرة عزام، لطيفة الزيات، فرجينيا وولف، بيرل باك، الأخوات برونتي وغيرهن مما كان والدي يزودني به من غير الموجود في مكتبته، أو ما ينشر في مجلة الآداب والرسالة والجيل وغيرها من المجلات الثقافية المهمة. هكذا أصابتني الغيرة المشروعة لأن أصبح قاصة بعد أن كان حلمي محدودا أن أصبح حاكية.

قد أذهلتني وسحرتني العديد من الروايات، لن أنسى كيف استلبني همنجواي فقرأت «لمن تقرع الأجراس» في ثلاث ساعات متواصلة. وجذبتني رواية «الأم»

لمكسيم غوركي، حتى تمنيت لو كانت أمه هي أمي. وعزفت الإخوة كارامازوف لدستويفسكي على وتر حساس لدي، فقد كنت تذوقت شيئا من عداوات الإخوة غير الأشقاء. وحين قرأت «ذهب مع الريح» لمارغريت ميتشل، أعجبت أيما إعجاب بشخصية «سكارلت أوهارا»، وقررت أن أكون مثلها بقوتها وإصرارها الذي جعلها تحقق أحلامها. أما حين قرأت نجيب محفوظ، وتلمست العلاقة المتينة بينه وبين قاهرته القديمة، عدت بذاكرتي إلى مدينتي القديمة داخل السور بأحيائها وأزقتها وتراثها الشعبي، وعوالم ناسها فأدركت ما للمدينة من قيمة دفعتني إلى أن أمسك بفأسي وأنكش ما تجذر بقلبي وذاكرتي من ذلك السحر والواقع الذي عشت عمرا منه في مدينتي القديمة. لقد وجدت ذاكرتي كأنها بانتظاري، تفك حصارها وتهديني أسرارها، هكذا أخذت مدينتي الجزء الأكبر والحار من كتاباتي، فكان ذلك الواقع المصطخب رافدا من روافد الكتابة أيضا. لقد أشبعتني تلك القراءات الروائية وضاعفت توقي إلى الكتابة. وصار الكتاب مهجة الروح وصديق الليل والنهار، فكانت تلك القراءات الزخمة المستمرة الرافد الأهم من روافد الكتابة التي زاد إقبالي عليها نتيجة لما أتأثر به. هل كانت تلك الكتابات من مخزون الحكايات الأولى التي لم تذب ولم تبهت؟ أم كانت لبابات الأحلام وعذابات الأيام والسنوات، أم هجير شوق مكبوت منذ الطفولة إلى أن أكون إنسانة محبوبة يشار إلي من أعدائي قبل أصدقائي؟ هل هي نمو الأشجار وتفرعاتها من طين الروح التي غرست بذارها من كل ما قرأت؟ إنها من كل هذا وذلك ما جعلني أعيش بانتظار شيء يأتي ويسلمني مفتاح الدخول الأول. لم يكن صعبا أن أتأمل وأفكر وأحشو رأسي بعشرات الأفكار، إن الصعوبة تكمن في كيفية الانتقاء من تلك الحشوات المتراصة لما يتناسب والفكرة التي تشعل بداخلي حريقا أو تزهر بستانا.

بدأت بكتابة القصة وعشقتها، فأصدرت في عام ١٩٧٦ أول مجموعة «امرأة في إناء»، ثم توالت الإصدارات، لكنني لم أغفل الرواية، وتراكم لدي من المخطوطات ما كنت أرفض نشره لقناعتي بأنها تجارب فجة يتركز أغلبها على مواضيع الحب وقضايا المجتمع، ولا ترقى إلى جماليات وفن الرواية التي قرأت العديد منها وطمحت إلى أن أكتب ما يماثلها.

حتى كان عام ١٩٨٥. كتبت رواية «المرأة والقطة» وجرؤت على نشرها بتشجيع من الأديب الكبير والأب الروحي د. سهيل إدريس. فكانت بذلك أول رواية كويتية تتحقق فيها شروط الفن الروائي وما سبقتها من كتابات كانت مجرد قصة طويلة باعتراف من كتبنها.

لقد جاءت هذه الرواية بالمصادفة فلم أخطط لها، لكن حدثا بسيطا سلمني خيطها الرفيع. فما الذي يؤجج الكاتب ليكتب غير لقطة بسيطة، صورة، حلم، وجه، فكرة أو حدث غريب، فيصطاد أيا منها ليكون بمنزلة رأس الخيط الذي ينسج منه مادته مرتكزا على ما اختزنته من مصادر تكوينه الأول من إرث اجتماعي وديني توارثه وتشبع منه، ومن شرائط حياته الملونة المكتظة بالمشاهد، بالوجوه، بالأحلام، ومن تجربته الذاتية، فهي ضرورة لتزويد العمل الروائي بالصدق والحقيقة، ومن تجارب الآخرين من حوله ممن تأثر بهم وأثروا فيه، ومن مخزونه الثقافي وقراءاته الجادة المتواصلة التي تزوده بنظرة ثقافية شاملة، وبخبرة أدبية تساعده في كيفية توظيف فكرته بشكل فني جميل.

لم يكن يعنيني أن أبحث عن شكل للرواية. لكنني بقدر ما غيبت النقاد عني أثناء الكتابة. كانت قراءاتي للعديد من الروايات تشحنني، وكذلك حضور الحكاية القديمة. أما الحاكيات القديمات فقد فرضن وجودهن. فأتذكر كيف استخدمن عنصر التشويق والجذب منذ بدء الحكاية. وكيف لجأن لتطعيم الحكايات بالأمثال الشعبية التي حفلت بها رواياتي اللاحقة. إن تلك العفوية التي قصصن بها دفعتني للابتعاد عن التعقيد والتكرار واستخدام اللغة الصعبة. ولم يغب عني إصرار الحاكيات في كل حكاياتهن على نصرة الخير ضد الشر دائما، ولعلهن كن يقصدن بذلك ترسيخ الأشياء الجميلة في نفوس الصغار، وهذا ما جعلني أبتعد عن النهج الإصلاحي. ودفعني أيضا إلى أن أنصر الشر على الخير فقد رأيت ذلك الانتصار بأم العين.

أما النهايات التي كانت تقف عندها الحاكيات القديمات فقد كانت جميعها نهايات مغلقة وفي غالبيتها سعيدة، ربما لإرضاء السامعين وزرع روح التفاؤل لديهم. هذا الأمر جعلني أتمرد، أجعل النهاية مؤلمة كما الموجود في الواقع، وأترك النهاية مفتوحة كما الحياة لأجعل عقل القارئ يشاركني التعب والتفكير، ليبحث عن النهاية التي يراها مناسبة لفهمه وعاطفته من خلال قراءته للعمل.

حين طويت ملف الرواية الأخير وسلمتها إلى الناشر، كان هناك الهاجس الأكثر عذابا من عذاب الكتابة: كيف سيستقبل الناس هذا المولود؟

لقد تباينت آراء النقاد في تصنيف الرواية وتحليلها، رأى البعض أنها رواية جنسية جريئة ارتقت عن الإثارة واستفزاز الغرائز، وصنفها البعض رواية إنسانية مرتبطة بظروف القهر، والبعض رآها شاعرية في لغتها ومناخاتها، وقد شجعني نجاحها على المضي لإيلاد تراث الماضي الزاخر المتعمقة جذوره بداخلي. ولا أدري

هل كان هذا النجاح سببا في اتجاهي إلى الرواية أم أن الأمر جاء مصادفة أخرى ولدت على إثرها روايتي الثانية:

أقول دائما إن ثمة مصادفة تخدم الكاتب فيجد نفسه منساقا إلى بداية ما. ثم يصبح متورطا في العمل تورطا جميلا أخاذا. لكنه من جانب آخر عسير ومتعب.

هكذا جاءت روايتي الثانية (وسمية تخرج من البحر) عام ١٩٨٦، والتي حظيت بنجاح كبير واختيرت من ضمن أفضل مائة رواية عربية في القرن العشرين.

لقد تكونت الرواية بداخلي تكون طفل لا أعلم مسبقا أوجه الجمال والتشوه فيه. وبعد أن كتبتها تركت العمل فترة، عدت بعدها أرتب أوضاعه بالشكل الذي يسمح له بولادة أكثر اكتمالا ونضجا.

لم أجد صعوبة في صياغة حالة حب تربط قلب وسمية بقلب عبدالله. كما لم يكن صعبا أن أصطاد شخوص الرواية، فهي نماذج واقعية عرفها مجتمعنا الكويتي القديم الذي جبل على الطيبة والتواضع. فأم وسمية زوجة التاجر الكبير، ابنة الطبقات المقتدرة ذات الحسب والنسب، تمثل نموذجا نسائيا ساد في مجتمع لا تسيطر عليه الروح الطبقية ولا يتعامل بأساليبها رغم الفوارق.

وشخصية - مريوم الدلالة - جزء من مجتمع لا يسمح بخروج نساء الطبقات العليا، فتأخذ الدلالة دورها في توفير الحاجيات النسائية لهن. وكذلك تكون همزة الوصل بين البيت المغلق والعالم الخارجي، تنقل أخبار السوق وحكاياته وأحداث الأحياء الأخرى، وهي نموذج حي للمرأة المكافحة العاملة في زمن كان يغيب فيه الرجل شهورا طويلة في الغوص والأسفار.

أما وسمية فقد أحيتها ملامح الطفلة الصغيرة، شعرت في لحظة أنها تشق عباب القلب والذاكرة وتتربع أمامي بظلالها وجمالها وبراءتها، تساعدني أن أصفها كما عرفتها.

كذلك شخصية عبدالله، فقد تقافزت أمامي وجوه عشرات الصبيان ممن عاشوا في الأحياء التي تنقلت إليها بسبب زواج أبي بأكثر من امرأة. ولأن الحياة كانت بسيطة فقد حظي زماننا بحرية الاختلاط البريء بين البنات والأولاد. فلا غرابة إذن أن تنشأ قصة حب بريء بين قلبين يشدهما الحب بعد ذلك إلى لقاء بريء لا تنطوي النية أن يتعدى حدود اللعب على شاطئ البحر.

لم يكن زماننا خاليا من الخوف بكل أشكاله؛ فقد كان السائد تخويف الصغار لأجل ضمان انضباطهم وهدوئهم والتزامهم بمواعيد النوم.

هذا الخوف كان يوازيه خوف من الأهل: غضب الأب، الأخ والجدة، غضب يؤدي إلى عقابات عديدة، قد تكون حنونة في بعضها، لكنها في أغلبها قاسية وتترك آثارها على الجسد.

كان لا بد من توظيف هذا الخوف في الرواية، ذلك الخوف الذي جعل وسمية تبحث عن ملجأ للاختباء فيه حين فاجأت الشرطة لقاءها البريء بعبدالله لحين انزياح مسبب الخوف، لكن اللحظة طالت وغرقت وسمية.

لم يكن الخوف يسيطر على الصغار وحدهم، كان للمجتمع تقاليده وقوانينه التي ترسخ الخوف لدى الكبار، الخوف من كلام الناس، الخوف من الغرباء الآتين بعادات غير عاداتهم، الخوف على البنات والأولاد من الجنوح والزلل والخوف من الفضيحة. فكان لا بد من وسيلة تدرأ الفضيحة عن بيت وسمية الرفيع، وتقنع الناس بسبب معقول للغرق، خاصة أن الناس اعتادوا غدر البحر الذي غيب بنات ونساء حنّين شعورهن وغطسن لغسلها.

وقد وجدت مريوم الدلالة وسيلتها لحماية شرف البيت الذي أكرمها أهله، وأيضا لحماية ولدها الوحيد الذي تسبب في موت وسمية التي أحبها، ولم يكن من خيار لأم وسمية المفجوعة إلا أن تقبل بهذا الحل.

لقد كتبت هذه الرواية من منطلق وعيي وفهمي لمجتمعي القديم. لم أهتم بالبحث عن شكل جديد، ولم أخضع لتقنيات حديثة لأكتب نصا كريستاليا تبتهج له عيون الحداثيين. كان همي أن تكون لغتي ذات دلالة، وشخوصي أرواحا تتحرك وأن أقبض على القضية الإنسانية والاجتماعية قبضا يسمح بإبراز الواقع الذي رغم بساطته كان يحاصر ويقهر.

ما بين الروايتين «المرأة والقطة» و«وسمية تخرج من البحر» نشطت في كتابة القصة؛ فأصدرت مجموعتين: «فتحية تختار موتها» و «حالة حب مجنونة». أثناء ذلك كنت أتعايش مع حالة مرضية لصديقة عزيزة مقيمة في دمشق. بدأ صراعها مع مرض السرطان، في البداية واجهت مرضها بشجاعة مدهشة، لكنها حين ساءت حالتها ودخلت مرحلة اليأس الداكن أعلنت نقمتها على المرض، وأخذت تطرح الأسئلة عن سر الحياة والموت وحكمة الله فيهما.

أثارتني أسئلتها فدفعني ذلك إلى قراءة كتب كثيرة عن الموت مما أصابني بالكآبة وأسقطني بالعتمة، وعلى رغم السوداوية التي حاصرتني كان جنين الرواية يتكون بين يدي وبدأت ولادة «الموت المغنية الأصدقاء». لكنها ولادة متعسرة فما أن أسترسل في الكتابة حتى يقفز وجه صديقتي أمامي، وكان هذا الاقتحام المفاجئ

لوجهها يثير حزني فأتوقف ولا تزال مخطوطة لم تكتمل بعد، لذلك لن أتحدث عنها لكنني أسميها الرواية - المشؤومة - لأنني حين تخففت من حزني وعدت إليها - ماتت صديقتي - فتركتها، ثم حين عدت إليها جاء الغزو فنسف شعوري بالأمان وفقدت القدرة على الكتابة، وحين عدت إليها بعد التحرير في عام ١٩٩٦ وقطعت بها شوطا، جاءت دعوى الظلاميين ضدي وبدأت رحلتي إلى المحكمة ولم تنته القضية إلا عام ٢٠٠٠.

كانت التجربة مرة وقاسية مما زودني بمادة جيدة للكتابة، فوجدتني أبدأ بكتابة - المحاكمة - واعتبرتها جزءا من سيرة ذاتية، لكن النقاد والأصدقاء صنفوها رواية لما تميزت به من خط درامي وفن روائي تطعمت فصوله بالأحلام والذكريات.

قلت في البداية إن ما يثير الكاتب ويدفعه إلى الكتابة حدث ما. لقطة. فكرة... إلخ. هكذا فوجئت بـ «العصعص» - الذيل - يهتز أمامي إثر موقف ما، فيوشوش باهتزازاته المتلاحقة صورة الرواية تلك، وبإلحاح شديد لم أقاومه احتل «العصعص» الموقع فبدأت الكتابة.

إن الكتابة، وإن كانت تحقق لك أشياء كثيرة مما كنت تحلم به وتسعى لتحقيقه، فإنها في المقابل تمنحك حب الناس، وإن كانت تكسبك مزيدا من الأصدقاء، فإنها أيضا تفتح عليك أبواب عداوات لم تسع لفتحها وإشعال حرائقها. وهناك من لا يتردد في إعلان عداوته وملاحقته مما يثير انتباه الناس ويصل إلى حد السخرية منه. فحين يغيب عنك ذلك العدو التابع تجد من يوجه لك السؤال: أين عصعصك؟ السؤال على رغم طرافته إلا أنه لا يخلو من المعنى وكأن ذيلا قد نبت لك.

ذلك السؤال هو ما أثارني، فشعرت فجأة أنني بحاجة للتخلص من هذا العصعص، ليس بالسعي لقطعه - فهذا يستحيل - ولكن بالوسيلة التي أدرك يقينا أنها تريحني. هكذا شرعت في الكتابة، فأطل وجه ذلك الطفل الذي عرف في حيّنا القديم بولعه بقص ذيول الحيوانات، مما تسبب بإثارة المشاكل لأهله مع بعض الناس الذين قام بقطع ذيول حيواناتهم الأليفة.

كان ذلك الطفل أول الشخصيات التي تصدرت مشروع الرواية، وسلمتني خيوطها الناعمة للبدء في الكتابة، وما أن استيقظ سلوم (هكذا أسميت الطفل) حتى استفاقت أمامي أحياء قديمة كاملة بأزقتها، بيوتها، روائحها ووجوه بشرها النائمين في الذاكرة.

قطفت ذلك الخزين بحنان وحرص شديدين محاذرة أن تسقط منه أي عوالق مهما كانت صغيرة، خاصة أنماط العلاقات الاجتماعية المتشابكة لمجتمع ضم غير سكانه الأصليين جنسيات أخرى عاشت به وتآلفت مع أهله، إما بحكم الجيرة كالعراق وإيران، وإما بالهجرة كقدوم الفلسطينيين بعد نكبة ١٩٤٨، وقد استلزم هذا استخدام أكثر من لهجة عامية في الحوار بين الشخصيات في الرواية.

لم يكن رسم الشخصية الخارجية لسلوم صعبا، كانت الصعوبة في خلق تكوينه النفسي الذي يدفعه لتلك الأفعال، وتوظيفه في الرواية توظيفا له مبرراته، وتكون لفكرة العصعص دلالاتها المقنعة.

لقد امتد عالم فسيح أمامي لهذه الرواية، وساهمت حالتي النفسية المرتاحة في أن أستجلب لها الأحداث المتنوعة بكل تفاصيل ذلك المجتمع، بما فيه من جماليات وبشاعات وصراعات اجتماعية لم تجف جذورها وامتدت لتطول مجتمعنا اليوم وبأشكال مختلفة.

أتصور أن أربع روايات منشورة غير كافية لأتحدث عن تجربتي في الرواية، خاصة لشعوري أنني ما زلت أحبو في عالمها، لكنها على الأقل تعطي صورة صادقة لتجربة التعب والعراك مع هذا الفن الجميل، الذي أصبح اليوم هاجسي الوحيد ومتعتي البالغة. وهي وإن كانت تتعبني إلا أنها وسيلتي للخروج من الفضاءات المعتمة، وهي التي تحقق لي متعة البوح والسكون في عالم أكثر اتساعا من عالمنا الذي يضيق رغم اتساع وسائل الاتصال المتعددة.

أما العمل الجديد الذي ما زلت أتعارك وإياه منذ أكثر من عام فهو رواية «صمت يراقص فراشة»، إنه عالم الصمت الذي يفرض على النساء بكل أشكاله.

إن كل عمل روائي جديد يضاعف قلقي ويدخلني دائرة الخوف والتربص الدقيق لما أكتب. وما هي إلا محاولات تحظى بنجاح يتفاوت حجمه ما بين رواية وأخرى، وهو ما يدفع بالكاتب - أي كاتب - إلى أن يواصل محاولاته حتى يتبوأ المكانة التي يحلم بها، ولذلك سأظل أحلم: حلم الاستمرار والتجدد، ما بين تعثر ونهوض وأمل في التحقق.

* * *

شهادة الروائية

علوية صبح (*)

(*) كاتبة وروائية لبنانية.
- نشرت العديد من النصوص الإبداعية في الصحف والمجلات اللبنانية والعربية، ومقالات نقدية في الصفحات الثقافية.
- تشغل حاليا منصب رئيسة تحرير مجلة «سنوب الحسناء» اللبنانية.
- صدر كتابها الأول «نوم الأيام» في العام ١٩٨٦، متضمنا نصوصا قصصية مفتوحة.
- شاركت في العديد من المؤتمرات الثقافية في عدد من العواصم العربية والعالمية، كما قدمت دراسات حول المرأة والإبداع منها دراسة لمنظمة اليونسكو حول الإبداع النسائي في الحرب اللبنانية العام ١٩٨٥.

أعجب أن يسأل روائي أو مبدع نفسه، أو أن يسأله أحد، عن تقنيات السرد عند مباشرته الكتابة، فمن المفترض أن يولد كل عمل تقنيته الخاصة، من دون إسقاط أو تبن لتقنية جاهزة سلفا، ذلك أن التقنيات ليست قالبا نسكب فيه ما نود قوله. وأنا من من المؤمنات بذلك، وأفترض أن ذلك من ضرورات وشروط العمل الفني أو الإبداعي، وإن كانت الكتابة لا تجري على مساحة معزولة عن الرؤيا والقلق الفنيين اللذين يمتلكان الكاتب، ولا تبرئه من المحمول الثقافي والمنجز الإبداعي، كما لا تبرئه من تجربته الذاتية والمجتمعية بالطبع، ولكن حياة النص وشرطه الإبداعي لا يتوالدان، إذا تحول إلى عمل تطبيقي لتقنيات أو نظريات سردية منجزة، لأنه كالجنين الذي يتشكل بمعزل عن رغبة مفتعلة أو خارج سلطة الكاتب/ الأم، وبالتالي فهو ينتج نظريته، وقوله، وتقنيات سرده بعد انتهائه، وعندئذ يمكن الكلام عنه.

حين حملت بروايتي سنوات، لم أضع مرة واحدة نصب عيني تقنية جاهزة. استجبت إلى النص، وانسقت إليه، من دون إدراك واع لتقنية بعينها، إذ إن الكتابة حالة معقدة من تشابك الوعي الفني واللاوعي الذاتي والإنساني والوجودي ربما. لكن الصورة والتكوين كانا متلازمين بلا انفصال بينهما عندي، وتقنيات السرد كانت مرتبطة ارتباطا عضويا، بمحتواه.

حين أخذت بطلتي مريم الكلام عني، بعد اختفائي عن الكتابة واختفاء زهير، وراحت الحكايا تتوالد على لسانها، صارت تتوالد معها تقنيات ملتحمة بتلك الحكايا. وفي خروج شخصية مريم إلى النور من رواية محاها الوحل والماء، وهي تروي ذاكرتها، كان لا بد من حكاية أخرى، لأن الحكاية لا تروى مرتين. كان لا بد للمحكي أن يأخذ مكان المنجز والمكتوب والممحو، وأن تروي مريم ذاكرتها وتحكيها، كي تعيد علوية إلى الكتابة في آخر الرواية، وتعيد الكتابة إلى الحياة. ولم يكن نزع الحجب عن الذاكرة ولعبة المرايا في الرواية ليكتملا بمعزل عن بنائها الفني وتقنياتها السردية اللذين نزعت عنهما الحجب في الرواية أيضا. ومثلما راحت مريم تكشف الأسرار وهي تشكك في الذاكرة، رحت أستكشف تقنيات، وأشكك في البناء الروائي التقليدي والكتابة الممحوة. وكأن الحاجة لتخيل مريم للعثور على ذاكرة تمحو النسيان، جعلت تقنيات الرواية جزءا من لحمها الحي، بل لم يكن ممكنا لمحتواها وحكاياها أن يتحققا بمعزل عن بنائها، وبانفصال عن سياق سردها.

ولا شك في أن سؤال ماذا أكتب، وكيف أكتب وأكتشف ذاتي وطريقتي في السرد والإخبار شغلتني طويلا. وأعترف أني مزقت ورميت أكثر بكثير مما أبقيت. وكنت سعيدة لمصير تلك الرواية التي سبقت مريم الحكايا، وكان مصيرها الضياع والامحاء والوحل على يد سارق. ربما حدث ذلك، وربما أنا من جعل مصيرها ذلك، وربما حدث هذا في جنون المتخيل الذي لن أعترف لكم به، لأكشف أسرارا في التقنيات التي تولدها المخيلة أو الواقع. لكنني أعترف، كما قلت، بأنني رميت أكثر مما أبقيت، إذ كان هاجسي كيف أحيي وأصوغ من الكلام اليومي شخصيات وأبني عالما روائيا، وكيف أصبح قريبة من الحياة وأنا أقاربها، في وقت يقاربها كثيرون دون أن يقربوها.

انسقت خلال الكتابة إلى طريقتي في الحكي والإخبار، وأنا أحاكي المشهد في حقيقته وصدقه، بمعزل عن أي رقابة، أو ردّات فعل، أو ادعاء جرأة، إن في وصف الحالات، أو في سرد طبيعة العلاقات السائدة، ومحاكاتي للمشهد أعطتني قوة في اختراق المحرمات القابعة في زوايانا المحتجبة. لم أكن أنا، أو ذاتي الضيقة، خزان الحكايا، بل كنت مستندها، ومستودع الأسرار، فتقاطعت الحكايا وتناسلت، تفاصلت، واختلطت في سياق السرد الدرامي الذي كان ينضغط بي أحيانا إلى حد الانفجار. لكن حريتي في تقنيات السرد، كانت تنقذني، وأنا أنتقل بسهولة ويسر من حكاية إلى أخرى، أقفز بين الأزمنة السردية، أمزج الرواية بالحياة، أجاور الشخصيات، والعامية بالفصحى، أمازج المرثاة الساخرة بالدراما، التاريخ والفولكلور بالرواية، والشخصي بالعام، ضمن بناء فني، لم تكن الحكايا لتروى بمعزل عنه. وأعتقد أن تقنيات السرد تشف وتصير وكأنها غائبة ومتخفية في النص، كلما صارت الفنية عالية ومشغولة. أي حين تصير من لحم النص ومادته، إلى درجة يخيل إلينا فيها، كأن العمل مكتوب بذاته، أو كأنه بسيط وقريب من الحياة. ويشبهها، من دون فجاجة التقنية وسماجتها وطغيان أسلوبية الكاتب وسلطته الظاهرة على النص.

أعتقد أنني انسقت خلال الكتابة إلى سلطة الشخصيات الحية. دون أن أحاول إلباسهم لغتي أو أن أتسلط عليهم، وأستبد بهم.

وربما لذلك، شعر بعض القراء - كما كتب البعض عن إحساسهم - بأن شخصيات الرواية تحيا معهم، وتنطق بلسانهم، وذهب البعض إلى القول بأنهم شعروا بهذه الشخصيات تجالسهم.

وأعتقد بأنني كتبت بإخلاص كامل لطريقتنا المشرقية في الكلام، وأنا أفتش عن لغتي وتقنيات سردياتي، وأحسب أن طريقتنا الشرقية في فن الأخبار والسرد والكلام، تختلف عن الطريقة الغربية، دون أن أنقطع بالطبع عن المنجز الإنساني والثقافي العالميين، وحيث لا يمكن للكتابة الروائية أن تتم في معزل عن إرثها وإنجازاتها، وهي مرجع ومقياس ومنبع للتقنيات. تواصلت مع الثقافة العالمية، وأنا أبحث عن تقنياتي السردية وأكتشفت هويتي وتواصلي مع الذات، وأنا أروي الحاضر، والزمن الراهن، لكن رحلة مريم في البحث عن ذاكرتها في حكاياها، تلازمت عندي بالوفاء لذاكرتي الشرقية. هذه الذاكرة المغمسة بالحكايا الشهرزادية، ولكنها مستبعدة - كتقنية كتابية - من الكتابة عموما، في شرقنا، لصالح تقنيات غربية، كونها النموذج والمرجع والمقياس. وأحسب أنه كما تتوالد الحكايا الشهرزادية من بعضها البعض، تتوالد عناصر و «موتيفات» الفن الشرقي الذاتي. وبدا لي بعد انتهائي من مريم الحكايا، أن طريقتي الحلزونية في السرد - كما سماها البعض، أو طريقة «الزيك زاك»، كما سماها آخرون - كأنها أشبه بمنمنمات شبيهة بمنمنمات جدارية شرقية. أحسست وكأن السرد قد انبنى على مسطح لا بُعد ثالثا فيه، كما اللوحة الغربية، وإنما تتوالد الحكايات وتتجاوز الشخصيات واللغات، وتتناسل من بعضها البعض، كما تتجاوز وتتناسل العناصر والـ «موتيفات» في اللوحة الشرقية الذاتية. ولا شك في أن هذه التقنية استدعاها عالم الرواية وأسرارها، لكن انحيازي للطريقة المشرقية في الكلام أيضا، لا يعني أنني مع الأصوليات، أكانت فنية أم نقدية، تراثية أو غربية، فالإبداع حرية وكشف في حركة متغيرة باستمرار، كحركية الحياة نفسها.

لكن سؤال الهوية الذي شغلني في الكتابة، كما أشرت، جعلني مدفوعة إلى كشف تقنيات، في السياق نفسه، الذي كنت مدفوعة إليه لكشف أسرار مريم، فكان لا بد من أتواصل مع الحكي الشهرزادي، وألجأ للحكي، وأنا أخترق الحياة، حين راحت مريم تبحث عن ذاكرتها.

الحكي في الزمن الشهرزادي كان الوسيلة الوحيدة لحفظ البقاء والاستمرار على قيد الحياة، ولكن هذه الوسيلة لم تعد تفي بالغاية (حفظ الذاكرة)؟؟ في القرن الواحد والعشرين. وكان لا بد من الانتقال من طور الحكي إلى الكتابة، لأن الكتابة هي تدوين وتثبيت للذاكرة، والتاريخ المكتوب هو التاريخ الثابت. ولذلك، تسعى مريم لتثبيت ذاكرتها بالكتابة لا بالحكي، كي لا تتبدد في زمن باتت الكتابة

فيه، ما يكفل البقاء والاستمرار. فالحكي يبقى ارتجالا وفعلا شفويا، أي هو بمعنى آخر كتابة ممحوة، وفيما تلازم المشهد مع عالم الرواية، حكت مريم حكاياها المكتوبة لكي لا تجعل الكتابة ممحوة، كامحاء كلمات علوية وزهير في الوحل والماء، ولكي لا تختفي الحكايا كاختفائهما.

ولا شك في أن هواجس التقنيات في هذا البناء المعقد والبسيط في آن، شغلتني كروائية وليس كإطار ذهني، ودفعتني لاستكشاف روائي لما هو حقيقي في حيوات الأبطال. ولم أفكر حقا، وكما أشرت في البداية، في مرجعية جاهزة في القول الروائي، حين أردت أن أخبر عن حيوات، بوصفها احتجاجا دائما في الأدب والذاكرة. لم أرد إلا أن تكون تجليا مداولا لحقيقة ما، لا تعلن انفصالها عن الحياة وأنا أحكي وأستكشف الكتابة بحرية. كنت أهجس بشخصيات ترسم ذاكرتها بدءا من كثافة وجودها في الحياة والحاضر، وتلاشيها في الذاكرة المكتوبة، ووعيها الآني المدرك راهنية حضوره، وانتماء الكلي إلى شبكة علاقات مهيمنة ومنظومة قوانينه.

لم أفكر بتجوهر القول، أو تصنيم سرديات، فالكتابة استكشاف دائم، والذاكرة ليس لها جواب نهائي، والصراع الذي يصوغ العلاقة المعقدة بين الإنسان ومحيطه، يجعل الذاكرة متحركة باستمرار كحركية الحياة. الحاضر والمتخيل، كما الماضي والواقعي والزماني والمكاني وغير ذلك كله، يعتمل فيها بحركية الحياة ذاتها، وهذا ما يجعل لكل شخصية ذاكرتها، لغتها، ونسيجها الخاص والمتحرك، بل ويجعل لكل قول أو بوح ذاكرة ولغة، كما يصير الحاضر هو الحامل لكل إرهاصات الذاكرة فيه، كذلك تكون اللحظة أحيانا حاملة لكثافة زمن وماض، في حركية متغيرة دائما.

هجست بعالم يمور بالأسئلة حول الكتابة وتقنياتها، ويقف على الحافة من ذلك التوتر القاذف بنا إلى قلب الذاكرة ومحوها، وما حايث ذلك الهم من سياقات ضابطة لفضاء الحكايات وقيمها الفنية، فإذا بي أعثر على تقنيات لا تستسلم لعرفية الكتابة الروائية، كما لا تستسلم لعرفية الذاكرة، حين تغدو الذاكرة هي كتابة الحاضر، وحيوات الأبطال بلغاتهم، ولا مغزى عندي لفعل الكتابة بلا استكشاف، وما يوفره هذا التبئير للشخصيات وللذاكرات من أدوات منتجة لتحليل ديناميات سردية تكتسب بعدا ضمن لعبة الخفاء والتجلي للذاكرة، كما للمحجوب وللمستكشف. وضمن لعبة الخفاء والتجلي هذه بين المسكوت عنه والمنطوق به، بين صمت علوية واختفاء زهير وبوح مريم، وغير

ذلك من لعبة المرايا والثنائيات والتوازيات في الرواية، شُكلت عندي سلسلة من الانزياحات التي تفضي إلى بنية مفتوحة واعية بشرطها الخاص، ومحيلة على عوالم أبطالي ووعيهم الفردي والاجتماعي، وما أصابه منْ تبدل وتحول وانقسام وتشظ، بوعي فني لا يموه القول والذاكرة اللغوية، ولا يحول أشكال الوعي الأخرى عند الآخرين لذاكرتهم، ولا يمنحها تحديات منجزة ومعدة بمعزل عنهم غيابيا.

لم أكتشف تقنيات دون أن أستكنه لغة كل شخصية، وأعيش حيوات أبطالها. فالكتابة الروائية بالنسبة لي اختراق للحياة، والكتابة ليست سوى أسئلة وخلخلة وتفكيك للرؤية، ثم إعادة تركيبها على ضوء جديد يمنحها فاعلية حوارية مع ذاكرة الكتابة وذاكرة القارئ وحضورا للوعي بالذات من خارج لا يتعين مسبقا، غير أنه يشكل تحديا لضرورة في حالة خفاء.

وكنت وأنا أنطلق من الخاص الأنثوي، نحو العام الاجتماعي والسياسي والثقافي، أعود من العام إلى الذاتي الخاص في حركة السرد الروائي، وتنامي أحداثه عبر تقاطعات وتماسات تفرضها طبيعة التجربة وفداحتها والضياع الذي تقود إليه بعد أن تكسرت كل الأحلام.

وربما بوعي مني، كنت أهجس بالقول إن ذاكرة النساء في الكتابة تبدأ بالشك في النمطي والذهني الجاهزين، وبكشف المستور والأسرار، وتحرير الذاكرة من كونها عقلا جاهزا ماضويا، وتحريرها من مجهوليتها وخفائها، لينفتح القول على طرائق كتابية، قلقها محاولة الكشف عن المضمر والمحتمل وتحريره من سجون قوله وطرائقه الكتابية والأيديولوجية حين نسنده إلى حركيته في حيوات الأبطال.

أردت حيزا مفتوحا على الحرية، وعلى مسرح الحياة ومشهدية خرائط علاقاتنا المركبة والمعقدة والمستورة، وأن أذهب بتلك الصور إلى المعنى القابل للتشكيك والخلخلة والتمرين داخل اللغة والشخصيات. عمدت إلى توتير الذاكرة الراكدة والمنسية، وتوتير العلاقة المتعلقة بالراهن وبالتاريخ، وتوتير اللغة، بهذا المنبع اللغوي للمحكي وأنا أعثر عليه. هجست بالكشف عن الذاكرة وليس نمذجتها أو صناعتها وفق إعادة إنتاج القيم السائدة. فالإبداع في نظري يشكل متغيرا أساسيا لذاكرة متعالقة بسؤال الحاضر والواقع وصيرورته ونقده، والرامي إلى ذاكرات حوارية تعبر عن نفسها في ممارسات تعبيرية ولغوية عدة.

تركت الحكايا تتناسل على لسان مريم، وبالتالي كانت الحياة هي الخزان اللغوي للرواية، ومنبعها. أسقطت الحدود بين ما هو ذاتي، وما هو عام ومجتمعي، بين الشفهي والمكتوب، بين المتخيل والواقعي، كما أسقطت الحدود بيني وبين الشخصيات. وتقنيات لعبة المرايا انعكست إلى خارجها، فكثيرون وجدوا ذاكرتهم في الشخصيات، والبعض افترض أن الرواية سيرة ذاتية لي.

تركت الزمن الكتابي حرا، ضمن لعبة المرايا هذه، بيني وبين الأبطال، وبين الأبطال أنفسهم، وبين الأجيال، كما بين المدينة والريف، ولكن ضمن بناء متكامل متماسك، منطق سرده الحر غير منفلت ولا فوضوي. قد ينكسر الزمن فيه وأنا أتنقل بين الأزمنة في حرية، وإنما يبقى ممسوكا في بناء مطرد ومتكامل ومكتمل، وهو يشكل وحدة. تركت الضمائر في السرد تتعدد، كما تتعدد مستويات اللغة انسجاما مع شخصيات الرواية.

ذهبت إلى الحرية في السرد، ربما كي أعثر على حريتي وعلى الحياة، في زمن تحكمه وتتحكم فيه حضارة الموت، التي لم تعد نصوصنا وأرواحنا قادرة على النجاة منه.

ولئن كانت مريم الحكايا سؤال البحث عن الذاكرة والكتابة والحياة، فالرواية هي سؤالي الأول، لا بل أول السؤال، الموجّه إليّ أولا بعد أن عثرت عليّ مريم، وعلى يدي التي تكتب: كيف أروي وأكتشف تقنياتي؟ السؤال لن أعثر على جوابه مسبقا، بل تساقط وانزاح ما إن جذبتني عوالم أخرى للكتابة، ورحت أتنصت وأتلصص فيها على عالم شخصياتي التي تخيلتها.. أستجيب لها وأستمع إليها كيف تحكي وتروي.

مرة أخرى، أحاول أن أفهمهم وأستكشفهم، وأتعلم منهم كيف يجب أن أحكي حكاياتهم، حتى يحق لي أن أحكيها. وهذا الحق يبقى دائما ادعاء للكاتب، وربما الأصح، هو وهم، لا يستطيع النجاة منه، طالما هو يروي الحكايات.

* * *

شهادة الروائي

إسماعيل فهد إسماعيل (*)

(*) بكالوريوس أدب ونقد من المعهد العالي للفنون المسرحية - دولة الكويت.

- عمل في مجال التدريس، وإدارة الوسائل التعليمية وإدارة شركة للإنتاج الفني.
- كاتب روائي متفرغ منذ عام ١٩٨٥.
- نال جائزة الدولة التشجيعية في الرواية في عام ١٩٨٩، وفي مجال الدراسات النقدية في عام ٢٠٠٢.
- نال جائزة الدولة التقديرية في عام ٢٠٠٤.
- له أكثر من ٢١ عملا أدبيا بين رواية ومسرحية ودراسة نقدية.

عندما يواجهني طلب:

- اكتب شهادة!

أستمهلني أياما قد تمتد إلى أسابيع بهدف تحقيق احتشاد كاف، لكني - في الغالب - أهرب من الانصياع للطلب بحجة زحمة الوقت.. الهرب، شأن الامتناع، ليس عجزا عن الكتابة بصفتها المجردة، لكنها الشهادة عبر ارتباطها الحميمي بالذات، بما يتطلب منحى من البوح، إن لم يكن الاعتراف.. وتبقى ذريعة:

«ذات الكاتب منبثة - بهذا الشكل أو ذاك - في سياق نتاجاته».

وذريعة أخرى:

«أولويات مسؤولية الكتابة، وهي وظيفة اجتماعية، تعدد أُطرنا المتاحة: العام ومن ثم العام، ولا مكان لما هو خاص ما دامت تداعيات زمننا العربي آيلة نحو مزيد من تعقيد مستعص».

بناء عليه يتعين على أي منا أن يصرف قلمه عما يمت للذات بصلة، بصفته ترفا ذهنيا محكوما بالتأجيل، ريثما يصادفنا زمن آخر أفضل.

* * *

أيهما في الصلب من قرينه.. الذات أم الموضوع؟!

* * *

في صيف عام ١٩٧٢م التقيت بالروائي العربي الكبير حنا مينا.. كان عمري - وقتها - مجموعة قصصية واحدة وثلاث روايات. سألته:

- لو خُيرت بين أن تعيش من أجل فن الكتابة وأن تعيش الحياة بشكل فني، فأيهما تختار؟!

شردت عيناه عبر زجاج نافذة تطل على باحة خلفية جرداء لمبنى قديم متعدد الأدوار في أحد أحياء دمشق، حيث كان يقيم، قال:

- أن أعيش الحياة بشكل فني.

أصغيت له أسمعه أكثر. سؤالي بالجدية التي يتطلبها تحديد موقفي تجاه علاقتي بذاتي. تابع بما يشبه سؤالا لا يتطلب ردا:

- لعلك تعرف نمط الحياة المترامية والمتفردة في الوقت نفسه للروائي الأمريكي أرنست همنغواي!

لازمت إصغائي. تابع من جانبه:

- لا أجرؤ على أن أحلم بحياة شبيهة تماما.

أمسك زفرة أو شكت على الإفلات منه. واصل:

- عشقي الشديد للبحر وقد ترجمته في رواية لي.

تداعى ذهني أستحضر عنوان الرواية المعنية

- «الشراع والعاصفة»

نمّ فمه عن ابتسامة طموح. أضاف:

- أحلم بامتلاك جزيرة صغيرة.. شريطة أن تكون على مرمى النظر من الساحل السوري.

فاجأني، أطلق ضحكة مجلجلة. لعله الخيال الروائي واللمسات الأخيرة لاستكمال المشهد.

- ساعتها...

مهد لكي يختم. قال:

- .. على أولئك الذين يرغبون في رؤيتي، حبيبات، أصدقاء، رجال صحافة، أن يجتازوا البحر إلى سباحة.

عقود ثلاثة ونيف مرت على حديثنا حنا مينا وأنا. حلمه ذاك ما زال قيد استحالة، ماذا عن ضحكته المجلجلة تلك؟!

* * *

لمرات لا حصر لها راودني سؤال صلف:

- متى يبلغ الروائي سن نضجه؟!

* * *

في صيف عام ١٩٩١م، وكنت قد بلغت الحادية والخمسين أزمعت أن تضع حلمك - المختلف من حيث الشكل عن حلم حنا مينا - موضع التنفيذ.

«الفرص تأتي فرادى»

أشهر الاحتلال بعدما عايشتها، المكان بذاكرته، وغصة أن تفقد أحبة عدة.

«بعيد عن العين..»

دخان حرائق آبار البترول باق يحجب سماء الكويت كلها.

«نهاركم مساء»

وكان أن شددت كتبا حرصت على اختيار عناوينها وجواز سفرك باتجاه الشرق الأبعد.

«قيل إن الناس هناك يعيشون حالة سلام مع النفس»

اتخذت من ركن قصي في الفلبين مقرا، مغلقا كل ما له صلة بك وراء اهتمامك.

«تراني كيف؟!».

بدءا، رأيت الكويت - وأنت في البعيد - أجمل. ذكرى الأرض وهي تتخلى عن شوائب مترتبة على فعل بشري.

«حضور المحنة مؤطرة محنة»

الصور - على غير عادتها - تأتي انثيالا.

«هل هو نوع من الهرب إلى الكتابة؟! أم أنها مجاهدتك هادفا لأن تحقق ذاتك الهجين؟!».

ستة أعوام بلياليها، وكان أن تمخض جهدك عن روايتك المرتكبة: إحداثيات

زمن العزلة.

عـزلتك تتـمـخض عـزلتين، إحـداهمـا تـخص الوطن، ومـا تواتـر إلى وعـيك - حينها - أنك حيثما وليت شـأنك يبقى الوطن تحت جلدك، وأحدكما يستوطن الآخر لا مفر، إذ إن البديل أشبه بالفتيل، قابل لاشتعالك عليه.

«تراني.. كيف؟!»

ليس إحساسا بغربة بين أناس صرت تعرفهم، بيد أنه شعور مهيمن بالخواء من داخل.

«لا مناص!»

ولا مناص من أن تقتلعك من هناك، تعود تشد كتبك وجواز سفرك، تقفل عائدا.

«لا علاقة للسن بالنضج المنتظر لروائي دون غيره».

حتى إذا ما خلوت لنفسك تساءلتها:

- هل كان حنا مينا - برغم قصور ظروفه عن أن يضع حلمه حيز التنفيذ - أرهف إحساسا وأعمق إدراكا بما هو مختف تحت جلده، فاختار - في الظن - مكانه البديل على مرمى حجر من ساحله السوري؟!

«الحياة من أجل فن الكتابة أو الحياة فنا.. أيهما؟!»

* * *

عندما قابلت الكاتب المسرحي العملاق سعد الله ونوس عام ١٩٧٩م من أجل أن أوجه إليه سؤالي:

- من أنت؟!

كنت - في ذلك الوقت - مشمرا طموحاتي لوضع كتاب بخصوص مؤلفاته المسرحية. اختفى سعد الله ونوس وراء باب غرفة نومه. حبس حاله زهاء أسبوعين، ليطلع علي برده:

« هذا سؤال شرس تستغرق الإجابة عليه عمر الإنسان كله. سؤال فيه من الاستفزاز والمباغتة ما يجعل المرء يمد يده إلى جيبه، ليتناول على الفور بطاقته الشخصية، إذن لنتغلب على رعشة المباغتة ولنبحث عن إجابة، إني مشروع دائب وقلق كي أكون فعالا في زمني وبيئتي.. وأني أغص، وأني أبحلق في قاع مرآتي الموشورية، فأجد هذا المشروع مطوقا بالصعاب، مهدودا بالشكوك والوساوس..».

يواصل بعدها:

«لا تكفيني فعالية الشاهد على الزور والدجل، أريد أيضا فعالية الذي يقاتل ماديا ويوميا ضد الزور والدجل، وهنا بدأ بحثي الدائب عن (الكلمة -الفعل)، كلمة عارية كثيفة تكشف الواقع وتغيره في الوقت ذاته».

حين التقيت بسعد الله قبل أشهر من وفاته متأثرا بداء السرطان، كاشفته قائلا بهامش من عتب:

- أنت مسكون بالهم العربي أكثر مما يجب!
اختزل تعقيبه متخذا سمة سؤال استفزازي:
- وأنت؟!

* * *

وأنت تشتغل على روايتك الأولى «كانت السماء زرقاء» أعدت كتابتها ثلاث عشرة مرة، لدرجة بدت معها وكأن العديد من الأصدقاء، شعراء، كتاب قصة، نقاد - ممن اجتهدوا بقراءتها مخطوطة - شاركوك تأليفها.

أردتها أن تجيء مغايرة في حينها، ألغيت منها دور الراوي (كمؤلف)، آثرت للحدث أن يعرض ذاته، من خلال مواكبته لحظة لحظة، أو اللهاث من ورائه، أو استعادته بقصد مواجهته لبعث الحياة فيه.

راهنت على عامل الزمن، اختزلت السنوات ببضع كلمات، ورصدت الثواني لتؤكدها عمرا مديدا من الصفحات.

في معرض حديثه عنها أشار الشاعر صلاح عبدالصبور:

«... هذه الرواية جديدة كما أتصور، رواية القرن العشرين. قادمة من أقصى المشرق العربي، حيث لا تقاليد لفن الرواية، وهي لن تمتع القارئ المتعجل... لكنها ستزعج القارئ المخلص الرصين وتدفعه إلى التفكير، بل تصبح ثقلا على ضميره، يظل هذا الثقل حتى يستطيع شرقنا العربي أن يتجاوز آفاقه المعتمة إلى آفاق أكثر نورا وإشراقا وحرية ونظافة». الكلمة في توقها الحارق لأن تصير فعلا تغييرا وإن بدا مزعجا... الرقابات العربية - في غالبيتها - هي التي انزعجت أيامها... فصادرت ومنعت... يبقى أن الرقابة الكويتية - على أيامها أيضا (١٩٧٠) لم تمنع ولم تصادر.

هل تحق لك قولتك:

- يكفيني أن أعلن في وطني!

أم تتحول عن القولة إياها، فالرقابة إياها تحولت في موقفها تجاه النص إياه قبل أعوام، حيث أصدرت قرارا يقضي بالمنع.

اندهاشك أو احتجاجك، سعيك وراء معرفة الأسباب من عدمه، «كان» فعل ماض ناقص، وإن كانت السماء عام ١٩٧٠ زرقاء، فما هو لونها اليوم؟!

* * *

الكتب المغرقة في السطحية لا تجد من يمنعها، ولكي تجد قارئا نوعيا لكتاباتك عليك أن تواصل التجريب إلى ما لا نهاية متسلحا بكل ما هو متوافر من أدوات معرفية دون أن يعيقك هاجس الخوف من الفشل، متتلمذا على الأصوات الجديدة ذات الالتحام الحميمي بواقعها المحلي، أو الإقليمي، لا فرق.

في إحدى مناسباته سماك الشاعر المجدد قاسم حداد:

«عابر الأجيال!»

لم تشأ أن تعقب على توصيفه مستعينا بسؤال سبقك إليه سعد الله ونوس:

- وأنت؟!

لكنك تستعين بما أورده في كتاب له:

«تأخذ الكتابة صاحبها إلى المهالك. وإذا كان يعرف أنه ذاهب إلى المهالك دون أن يفكر بالتراجع فسوف ينال ما يعيده إلى الصواب باكرا، والصواب هو أن يحسن إعداد نفسه لتلك الطريق، لا أن يستدير عائدا إلى الخمول والخيبة، فالكتابة أن تغامر بالمخيلة، لا أن تذهب في طريق عبدته العقول وداست عليه».

ولأن اللغة مادتك الأساس أقمت بينها وبينك علاقة ارتباط متفردة، لا تشبه علاقة الزوج بزوجته، وتشبه علاقة بمعشوقة لعوب، حب مشوب بالتحدي والقلق والخوف والإثارة، كل ذلك تداخله وتتشربه متعة تفوق أيما متعة بديل.

لذة الغوص في القواميس والكتب التراثية، ليس من أجل إحياء كلمة ميتة، لكنه فضول العودة إلى المنابع، بقصد اكتشاف المصدر الحسي لهذه الكلمة أو تلك، عدا قراءة دورية للقرآن الكريم والكتاب المقدس، تليهما كتب الأساطير والملاحم.

اللغة بصفتها وسيلة وغاية في آن واحد، لدرجة يصبح تعاملك وإياها مزيجا ما بين التبتل الصوفي الخالص، واللهو الذي يكاد يتماس مع العبث أحيانا.

واللغة - كما تحلم بها - ليست موازيا لعدسة كاميرا تكتفي بنقل صورة ما أو وصفها، وإنما هي منحى لأن تصبح حاملا دراميا يشتبك من داخله بعلاقات جدلية نامية، تتمثل عالما حيا يحتوي الشخوص والأزمنة والأمكنة والأحداث بحضور كثيف.

فشل، أو بصيص أمل بإنجاز جزئي... البحث ومتابعة البحث عبر ارتباط ذلك كله بالواقع المعيش، شرط ألا يجيء رصد الأخير مجرد انعكاس صوري، والعكس هو التوق لإعادة صياغة الواقع فنيا وانتقائيا، بما يصرّح أو يومئ باتجاه فعل إزاحة.

ليست المفارقة في أن تقرأ رقابات المصنفات ما وراء الكلمات، لكنما والحال هذه...

مرة.. استوقفني أستاذ أدب عربي، يعمل في أحد معاهدنا التطبيقية، ليكاشفني عاتبا:

- أوقعتني في ورطة!

نبرة صوته لا تداري انفعاله. داريت شعوري بالحرج. تساءلته:

- خير إن شاء الله؟!

كانت واحدة من مناسباتنا الاحتفالية أدبا. أخذني من ذراعي. اختلى بي بعيدا عن آذان المحتشدين. همس:

- اقترحت على طلبتي أن ندرس إحدى رواياتك.

أصغيت له وهو يسمي الرواية المعنية:

- الإحداثيات.

افترت شفتاه عن ابتسامة مضمنة مغزى. أضاف:
- فوجئت، بعدما اعتمدنا الرواية، أنها غير مفهومة بالمرة!
آن أن أعاتبه بالمثل، بدأت قولي:
- لِمَ لَم تقرأ النص قبل أن..
قاطعني كمن خاب ظنه:
- عامل الثقة.
وددت لو أصرخ:
- لما تكون في غير محلها.
تخفف من خيبة ظنه. تابع:
- لا أخفي عليك أني حاولت قراءتها...
أطلق ضحكة خافتة، تابع:
- ... إنما بعد فوات الأوان.
حدجني بنظرة أستاذ. تابع:
- إن كانت حال كتاباتك معي - وأنا الأستاذ المتخصص - هكذا، فكيف مع الطلبة المساكين؟!
لم أقل له:
- القراءة إعادة كتابة.
لم أقل له:
- أن تقيم علاقة اشتباك مع ما تقرأ.
لكنه - من جانبه - قال عني في مجلس له:
- كاتب متطرف... يهدف إلى تدمير لغتنا العربية!
أكمل متخففا من حدة حكمه:
- عن جهل، أو بقصد، سيان.

* * *

عبر سياق مواز أو مغاير - سيان - ذيل الشاعر الرائد سعدي يوسف إحدى الروايات نصا:

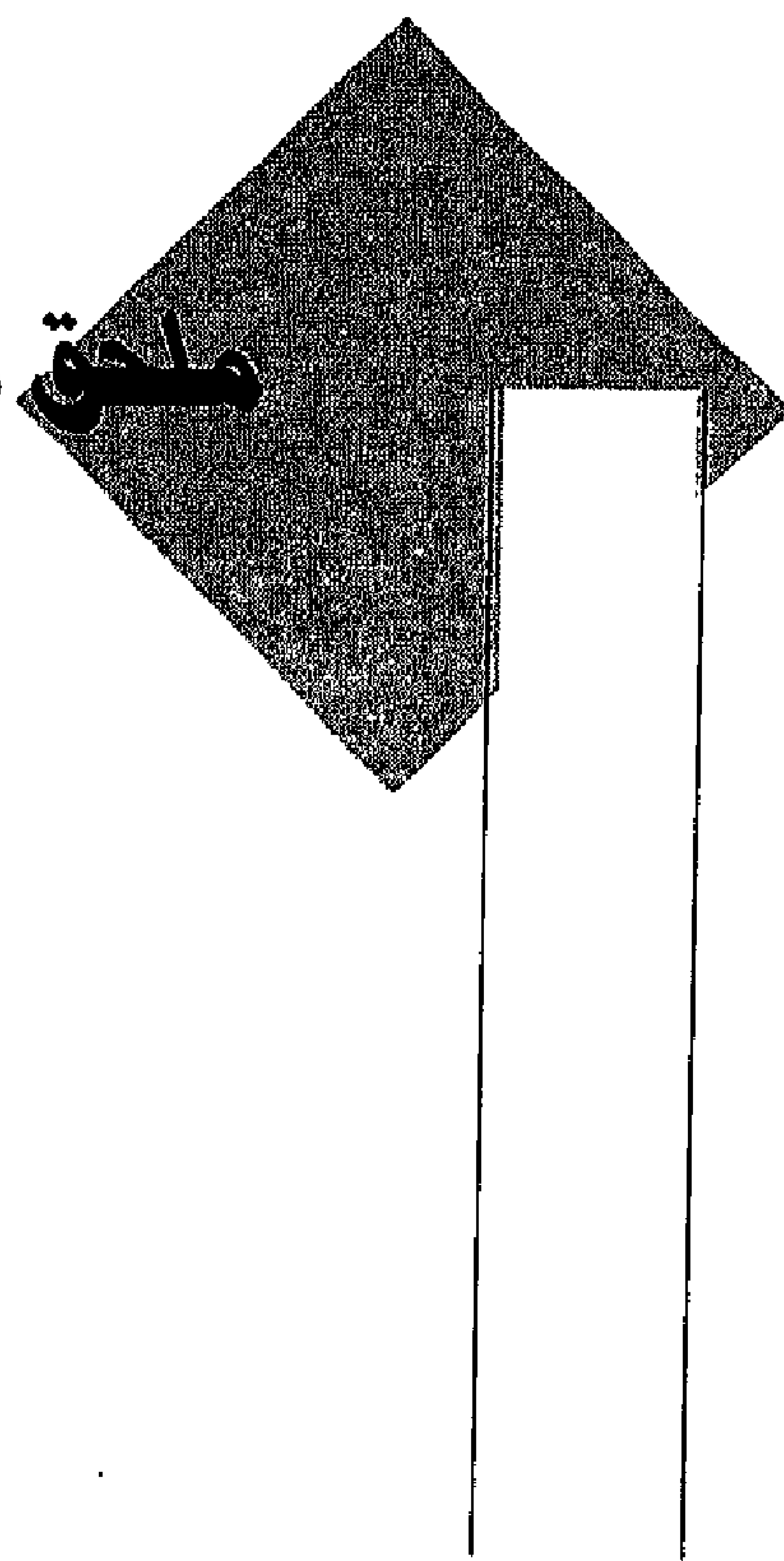
«في الضفاف الأخرى انتفاء للغة، وعود حميم لمنبعها، ما نلمسه ليس لغة، إنه الشيء والحركة...

الكاتب - هنا - يتقن لعبته، إنه يرمز النأمة والحجر، والحوار والاستعادة، حيث لا رمز سوى الحقيقة، وحيث يستمد الرمز حدته من نتوءات الأصابع المتفرسة المتمرسة».

التقويض هباء، والتعويض فعل تحريض.

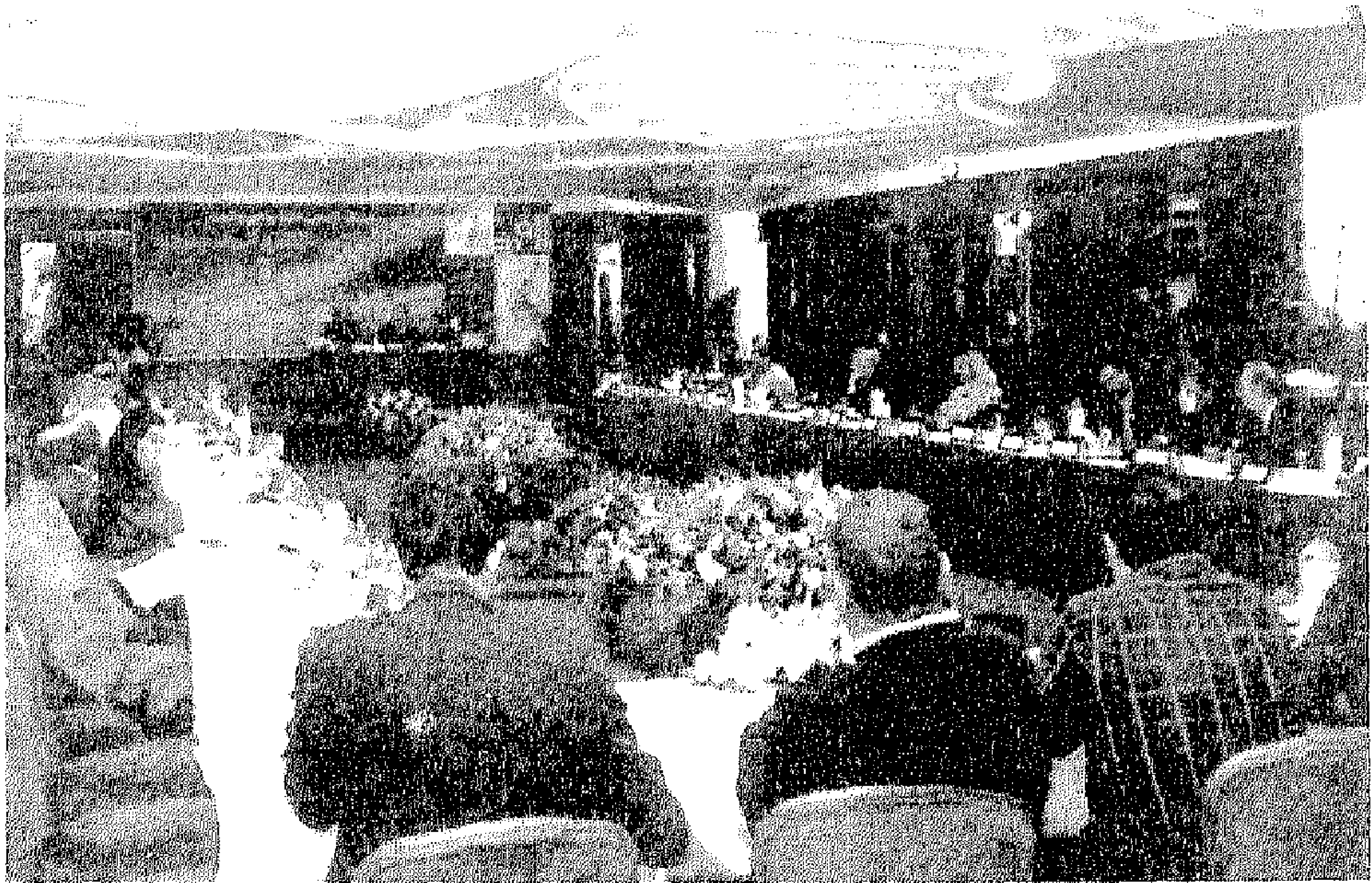
الدرب بانفتاحها على اللانهاية، وأن تصل يعني أن تقف، يعني أن تحيل نفسك على كتابات بائتة.

ملحق الصور





المتحدثون في بحث «ابتداء زمن الرواية» وتبدو من اليمين د. يمنى العيد ود. جورج دورليان ود. واسيني الأعرج



جانب من الندوة



المتحدثون في بحث «الرواية العربية والترجمة» من اليمين أ. عبده وازن وأ. صالح علماني ود. روجر آلن



المتحدثون في بحث «الرواية والسرود السمعية - البصرية» ويبدو جهاد نعيسة وعلي مهدي والإعلامي محمد السنعوسي



المتحدثون في بحث «القراءة الحوارية لعلاقات السيرة الذاتية بالرواية»



المتحدثون في بحث «الرواية العربية وتعدد المرجعيات الثقافية» من اليسار الباحث د.عبدالله إبراهيم ومن اليمين اسكندر حبش والصحافي القطري صالح غريب



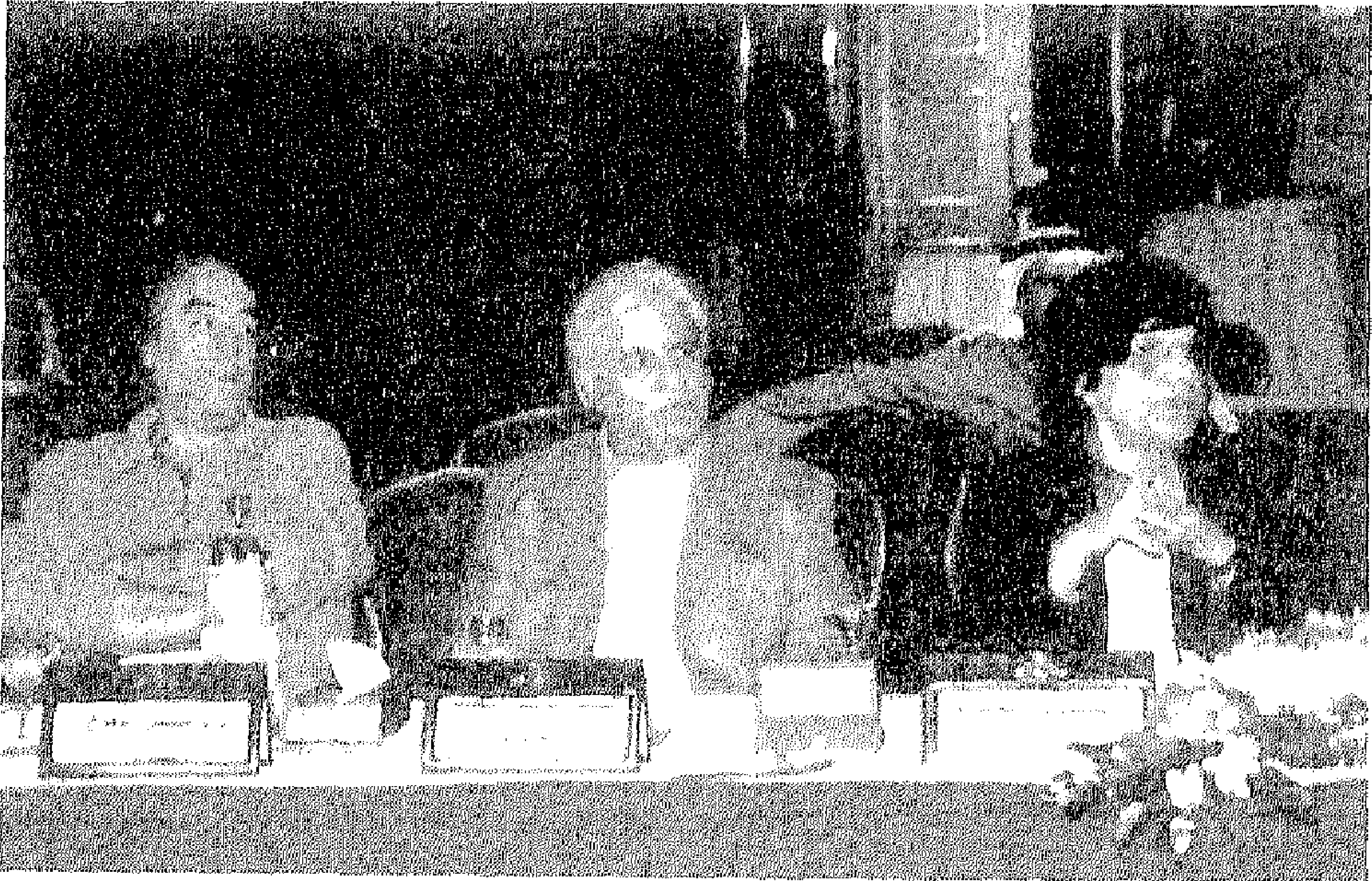
المتحدثون في الشهادات الروائية وتبدو من اليمين ليلى العثمان ود. عفاف البطانية وميرال الطحاوي



المتحدثون في بحث «أساليب السرد الروائي» من اليسار د. تركي المغيض ومن اليمين د. صبري حافظ وأ. فاطمة العلي



متابعة لأعمال الندوة ويبدو من اليمين إسماعيل فهد إسماعيل وإسكندر حبش وأمين صالح، وأحمد زين



جانب من أعمال الندوة ويبدو في الصورة من اليمين د. يمنى العيد وياسين النصير ود. واسيني الأعرج



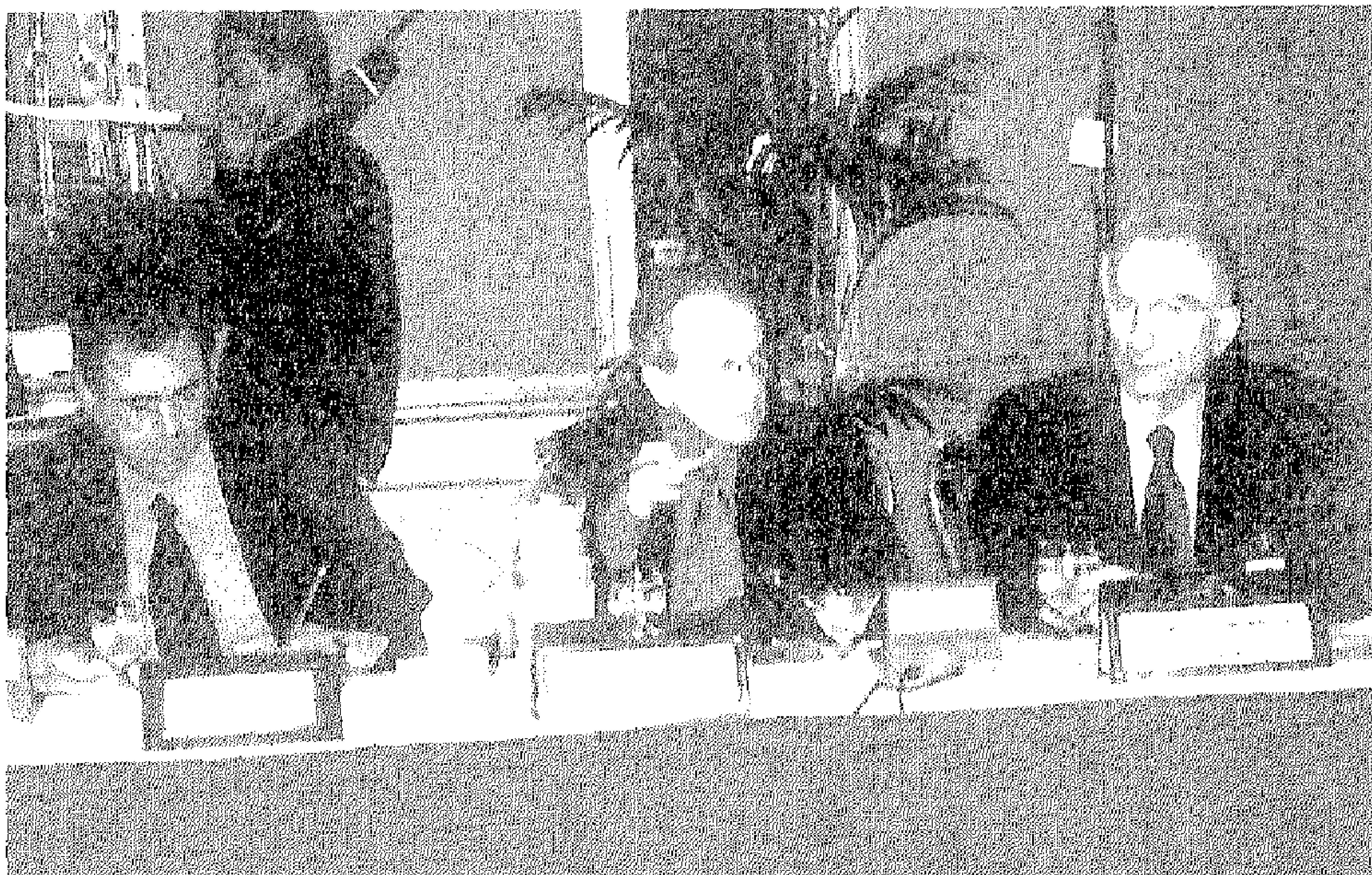
ياسين النصير وخيري الذهبي ود. يمنى العيد ونبيل سليمان يتابعون وقائع الندوة



حمد الحمد وخليل حيدر ود. جورج دورليان في متابعة للندوة



نبيل سليمان وطالب الرفاعي ود. نجمة إدريس في متابعة لأعمال الندوة



د. لطيف زيتوني ود. روجر آلن ود. عبدالله إبراهيم يتابعون وقائع الندوة



صالح غريب وخليل حيدر ود. صبري حافظ في متابعة لأعمال الندوة



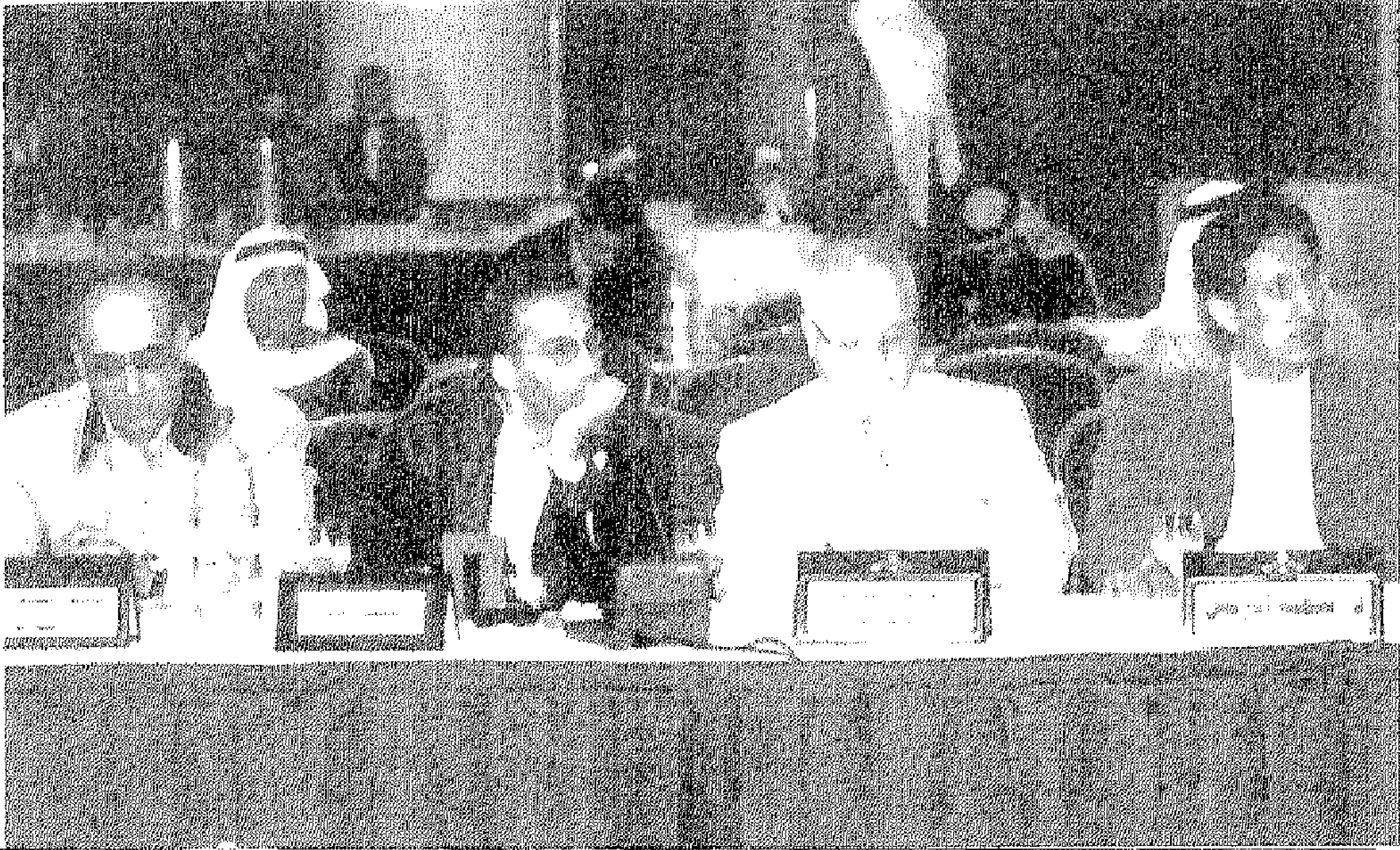
عبده جبير وعبده وازن وعلوية صبح يتابعون الندوة



خيري الذهبي وطيبة الإبراهيم وصلاح صالح ود. جهاد نعيسة في إحدى الجلسات



فاطمة العلي ود. عفاف البطاينة وعلوية صبح في مناقشة لأحد الأبحاث



أ. طالب الرفاعي وأ. نبيل سليمان وأ. مصطفى عبدالله وأ. ممدوح عزام في متابعة الأعمال



ميرال الطحاوي وقاسم حداد يتابعان الندوة

هذا المشروع

يطيب للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب أن يزف إلى قارئ «عالم المعرفة» في عالمنا العربي مشروعا ثقافيا جديدا، يتمثل في هدية ثقافية مجانية تصاحب إصدار «عالم المعرفة» بدءا من العدد ٣٤٩ .

يهدف هذا المشروع، الذي نستهله بكتاب «الأدب في الكويت خلال نصف قرن» إلى فتح نافذة يطل منها القارئ العربي على جانب مهم من الإبداع الثقافي في الكويت خلال النصف الثاني من القرن العشرين، حيث برز وعي الإنسان الكويتي منذ بدايات نهضته الحديثة (قبل عقود من بزوغ عصر النفط) بأهمية ثقافته العربية بشقيها التراثي والحديث في تمكين المجتمع الكويتي رغم قلة عدده والوطن الكويتي رغم صغر مساحته، ليس فقط من حث الخطى على طريق التقدم والازدهار الحضاري، بل أيضا بإتاحة الفرصة للكويت لممارسة الدور المرموق الذي اضطلعت به حيال أمتها العربية ومحيطها الإقليمي، وهو الدور الذي كانت له انعكاسات كثيرة تجيء في صدارتها الجهود الثقافية المبكرة التي أسهمت بها الكويت، ولاتزال، في تنمية الثقافة العربية من خلال توفير خدمة ثقافية رصينة بأسعار رمزية تقع في متناول القارئ العربي.

وتنبع أهمية مشروعنا الثقافي الجديد من أنه يعرِّف المواطن العربي بالنتاج الإبداعي للمثقف والمبدع في الكويت،

ليس باعتبار هذا النتاج إبداعا «آخر»، أو ثقافة مغايرة، بل بوصفه لونا مختلفا في إطار الثقافة العربية «الواحدة»، وإن تعددت وجوهها، وتباينت رؤاها، تبعا لاختلاف البيئات وتفاعلها مع الزمان والتاريخ.

ونأمل أن يحقق هذا المشروع الثقافي الجديد مزيدا من التقارب والفهم المتبادل بين القارئ العربي في كل مكان، وأشقائه في الكويت، وأن يكون جسرا للتفاعل بين المجتمع الكويتي والمجتمعات العربية، وليس هناك ما هو أقدر من الثقافة على تحقيق هذه المهمة الضرورية والواجبة، من أجل مجتمع عربي أفضل، يتمكن من المضي قدما باتجاه المستقبل، متسلحا بالمعرفة والثقافة والاحترام المتبادل، واليقين بأن الاختلاف والتعدد يمثلان ثراء للأمة العربية وثقافتها، وجسورا تربطها بعالمها وعصرها. ولعل هذا هو الهدف الرئيس من إطلاقنا هذا المشروع الثقافي الذي نأمل أن يحقق ما نصبو إليه، وأن تعم فائدته عالمنا العربي الكبير، وأن يسهم - ولو بقدر ما - في التقدم الحضاري الذي يتطلع إليه الإنسان العربي.

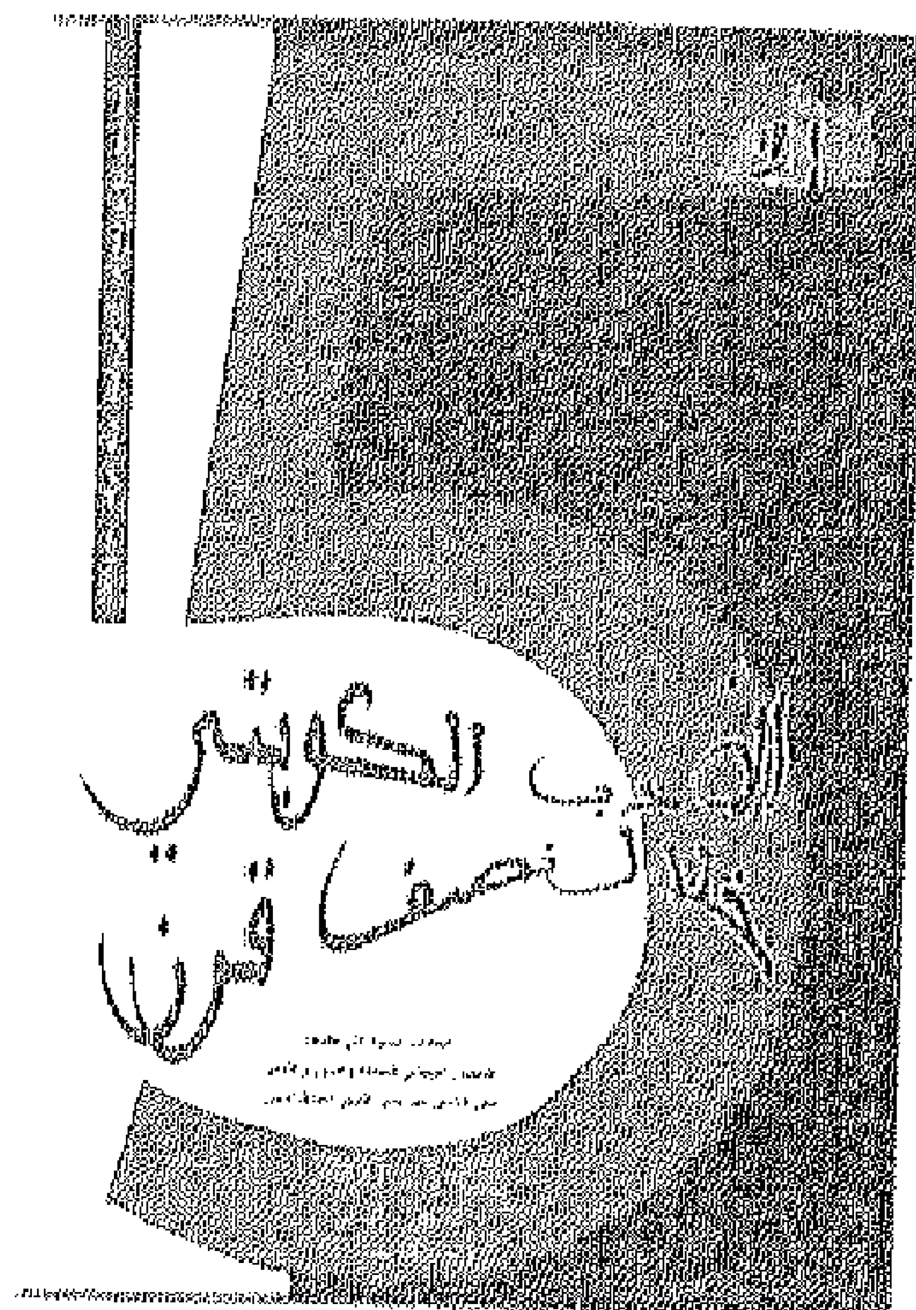
الأمانة العامة

للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

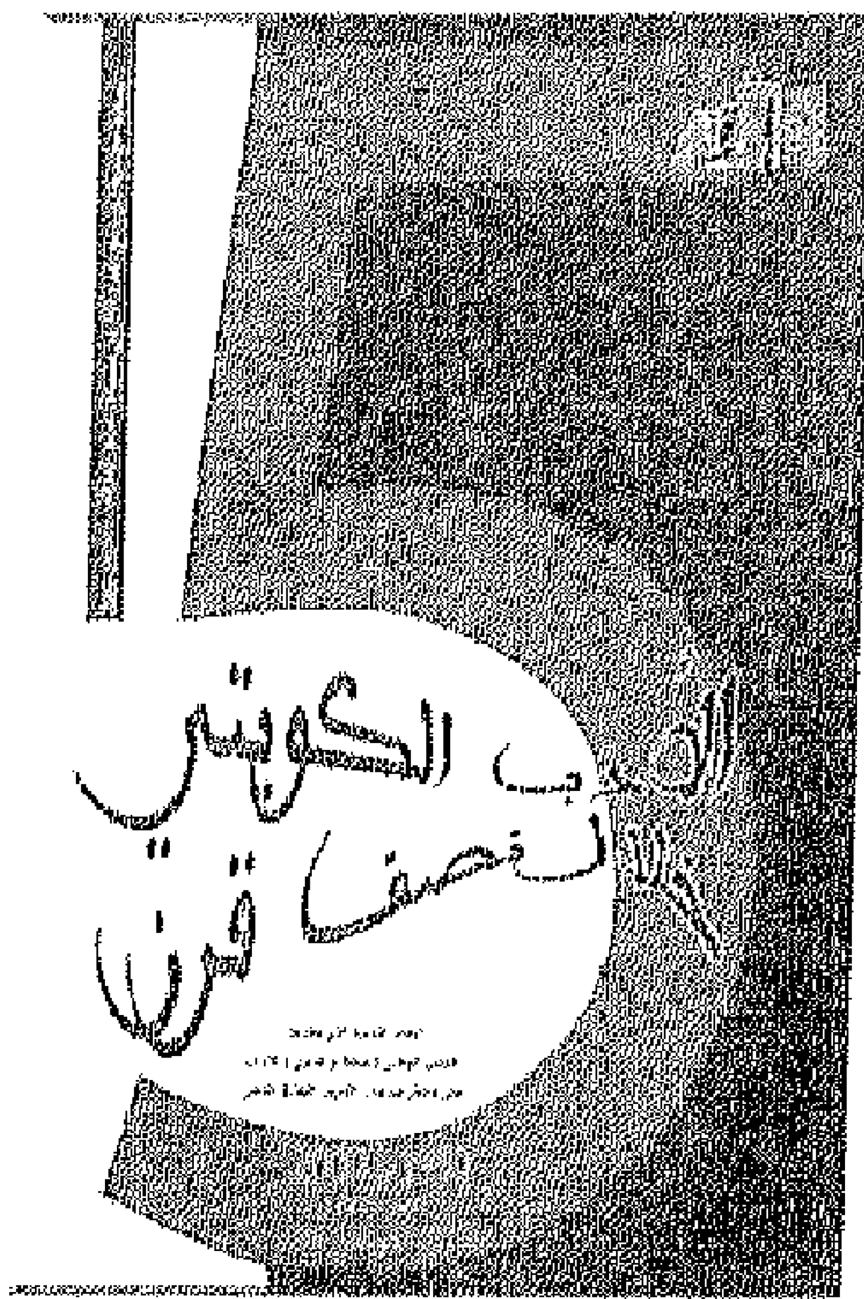
التقديم	3
القسم الأول: الأبحاث والتعقيبات	7
البحث السابع: الرواية العربية وتعدد المرجعيات الثقافية سلالات وثقافات الباحث: د. عبدالله إبراهيم	9
تعقيب: د. سعيد بنكراد	57
مناقشة	82
البحث الثامن: القراءة الحوارية لعلاقات السيرة الذاتية بالرواية الباحث: د. معجب الزهراني	91
تعقيب: إبراهيم العريس	113
مناقشة	121
البحث التاسع: أساليب السرد الروائي العربي (مقال في التركيب) الباحث: د. سعيد يقطين	129
تعقيب: د. صبري حافظ	153
مناقشة	172
الرواية والواقع د. صبري حافظ	177

القسم الثاني: الشهادات الروائية	195
خيري الذهبي	197
فوزية شويش السالم	207
ميرال الطحاوي	213
ليلى العثمان	221
علوية صبح	231
إسماعيل فهد إسماعيل	239
ملحق الصور	247

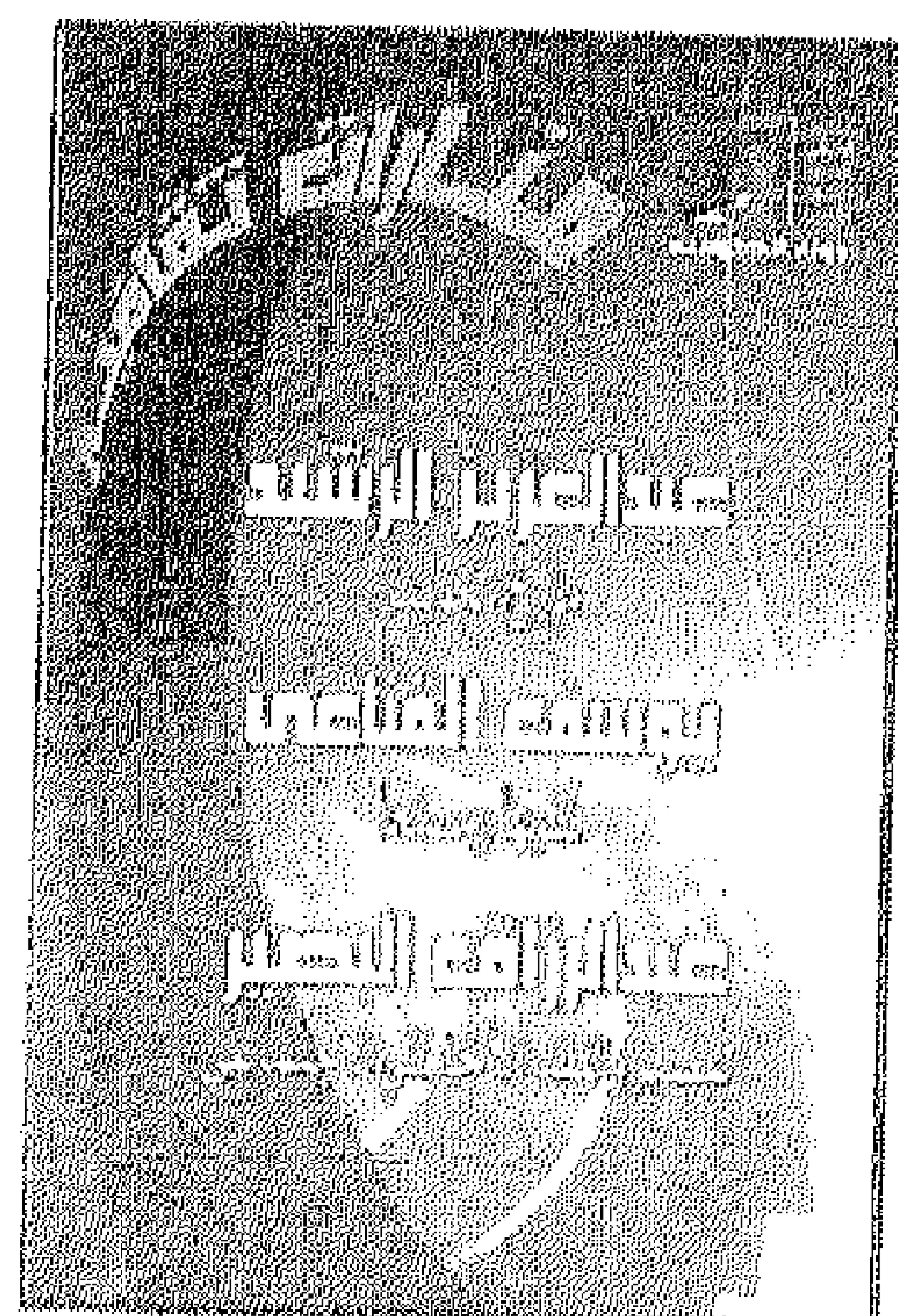
صدر من هذا العدد



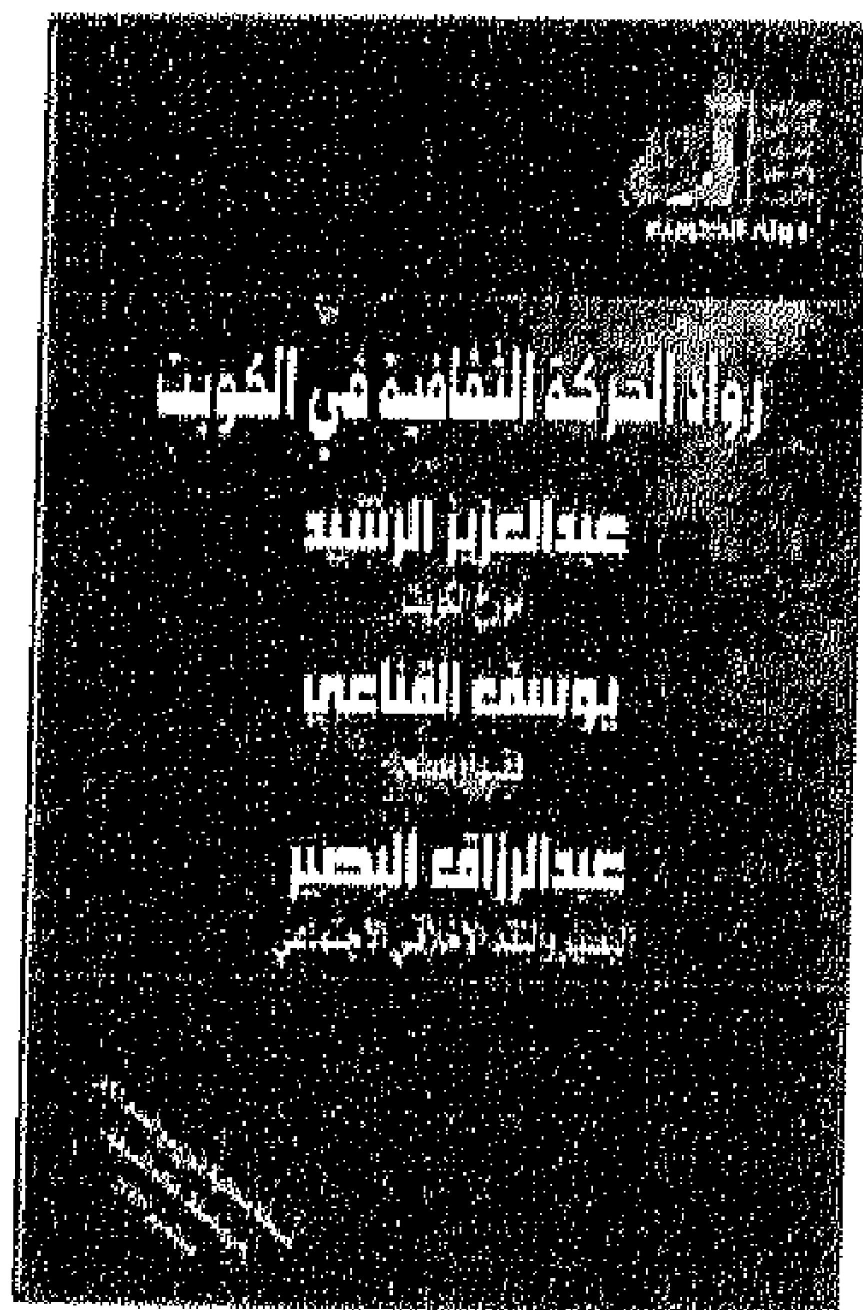
صدر بتاريخ مارس ٢٠٠٨



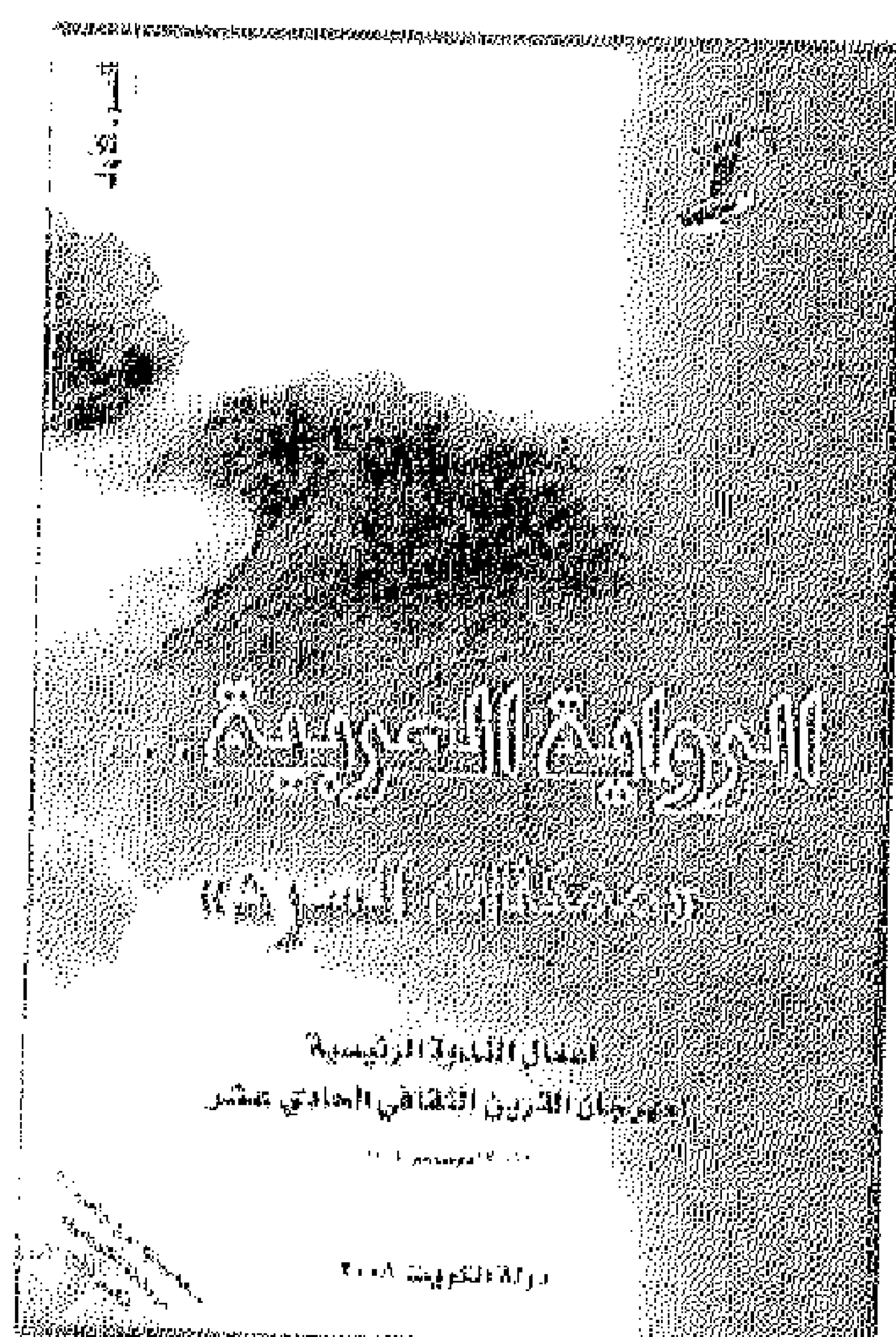
صدر بتاريخ مايو ٢٠٠٨



صدر بتاريخ يوليو ٢٠٠٨



صدر بتاريخ سبتمبر ٢٠٠٨



صدر بتاريخ نوفمبر ٢٠٠٨

مطابع دار السياسة
تلفون: ٤٨٤٣١٥١



اللوحة للفنانة سوزان بوشناق